

ردمد 1112-5020
ردمدإ 2602-6945





حوليات التراث

مجلة علمية محكمة سنوية ذات الوصول المفتوح
تعنى بمجالات التراث والمثاقفة

19
2019

✳ منشورات جامعة مستغانم، الجزائر

حوليات التراث

مجلة علمية محكمة سنوية تعنى بمجالات التراث
تصدر عن جامعة مستغانم



العدد 19، سبتمبر 2019

المراسلات

مجلة حوليات التراث

كلية الآداب والفنون

جامعة مستغانم

(الجزائر)

البريد الإلكتروني

annales@mail.com

موقع المجلة

http://annales.univ-mosta.dz

ردمد 1112-5020 / ردمدإ 2602-6945

مجلة إلكترونية تصدر مرة واحدة في السنة

إرشادات المؤلفين

حوليات التراث مجلة علمية محكمة سنوية، مفتوحة الوصول، تصدرها جامعة مستغانم بالجزائر، وتنشر مقالات بحثية أصلية في جميع مجالات التراث: الأدب واللغة والفنون والعلوم الإنسانية، باللغات الثلاث العربية والفرنسية والإنجليزية.

قواعد النشر:

يجب على المؤلفين الالتزام بالتوصيات التالية:

1) يكتب النص بخط (Simplified Arabic) قياس 14، عادي، مضبوط، بمسافات 1سم بين الأسطر، وهوامش 2.5 أعلى وأسفل و4.5 يمين ويسار، حجم الصفحة (A4).

2) يجب ألا يتجاوز النص، بما في ذلك القائمة البيبليوغرافية، 20 صفحة.

3) يجب كتابة المقال بتنسيق وورد وامتداد (doc).

4) يجب أن يكون عنوان المقال أقل من سطر واحد.

5) اسم الباحث (الاسم واللقب).

6) تعريف الباحث (الرتبة، الاختصاص، مؤسسة الانتماء والبريد الإلكتروني).

7) لا تقبل المجلة المقالات التي يشارك فيها مؤلفان أو أكثر، فقط المقالات التي يكتبها مؤلفون فرديون. ومع ذلك، يمكن لطلاب الدكتوراه إشراك مشرفيهم.

8) يجب على المؤلف إرفاق ملخص مكون من 15 سطراً كحد أقصى ويتضمن خمس (5) كلمات مفتاحية.

9) يجب أن يكون العنوان الرئيسي والملخص والخمس كلمات رئيسية بلغة المقال وباللغة الإنجليزية.

10) يجب ألا يحتوي النص على حروف تحتها خط أو بالبنط العريض أو مائلة باستثناء العناوين التي قد تكون بالخط العريض.

11) اترك فقرة 1 سم في بداية الفقرات.

12) مستويات التقسيم الفرعي (العنوان 1، العنوان 2، العنوان 3: بخط عريض) مرقمة بالأرقام العربية، (العنوان الفرعي أ، العنوان الفرعي ب، العنوان الفرعي جـ: بخط عادي)، مرتبة أبجديا.

13) لا ترقّم الكلمتين "مقدمة" و"خاتمة".
14) يجب أن يتبع العناوين بنقطتين رأسيتين (:).
15) يوصى باستخدام عناوين وعناوين فرعية قصيرة لا تتجاوز سطرًا واحدًا.
16) تستخدم الأحرف الكبيرة فقط في الحرف الأول من الكلمة الأولى من العناوين والجمل باللغات الأجنبية.
17) يجب على المؤلف استخدام علامات الاقتباس الإنجليزية فقط "..."، والأقواس (...) وشرطات الزر 6 (-).
18) لا تُقبل علامات الاقتباس الفرنسية «...»، والأقواس المتموجة {...}، والأقواس المربعة [...]، والأقواس المزخرفة ﴿...﴾، وشرطات الزر 8 (_) والعلامات النجمية (*).
19) لأسباب تتعلق ببيئة العمل، لا يتم قبول جميع العناصر المرئية (جدول، رسم، رسم بياني، شكل، صورة...) والرموز.
20) يجب على المؤلف تحويل الجداول إلى نصوص.
21) تكتب الأسماء الأجنبية بالعربية أولا ثم بالأحرف اللاتينية بين قوسين، ولا تكتب بالكامل بأحرف كبيرة.
22) ضع مسافة غير منقسمة بعد علامات الترقيم: نقطة، فاصلة، فاصلة منقوطة، نقطتان رأسيتان، 3 علامات حذف، علامة استفهام، علامة تعجب.
23) يجب أن تكون الهوامش المرجعية في نهاية المقال ومرقمة تتابعيًا.
24) تكتب الإحالة إلى الهامش بين قوسين، إلى الأعلى(2) وتوضع قبل علامات التنقيط.
25) يجب ألا تحتوي الملخصات والكلمات المفتاحية والعناوين الرئيسية الفرعية على إحالات.
26) يجب أن تكون الهوامش على النحو التالي:
- كتاب: (الاسم واللقب للمؤلف: عنوان الكتاب، دار النشر، رقم الطبعة، مكان وتاريخ النشر، المجلد أو الجزء (إن وجد)، الصفحة).
- مقال في مجلة: (الاسم الأول والأخير للمؤلف: "عنوان المقال"، اسم المجلة، المجلد

و/أو العدد، تاريخ ومكان النشر، الصفحة).
27) تُدرج قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال بالترتيب الأبجدي حسب اسم العائلة للمؤلف الأول، (اللقب، الاسم: عنوان الكتّاب، الناشر، رقم الطبعة، مكان وتاريخ النشر).
28) لا تضع المراجع الببليوغرافية في المتن.
29) رموز الترجمة الصوتية لبعض حروف العلة والحروف الساكنة العربية المستخدمة في المجلة: أ=’، ā، ث=th، ح=ḥ، خ=kh، ذ=dh، ش=sh، ص=ṣ، ض=ḍ، ط=ṭ، ظ=ẓ، ع=‘، غ=gh، ق=q، و=w، ū، ي=y، ī، ى=ā، فتحة=a، ضمة=u، كسرة=i، تنوين=n، شدة=حرف مزدوج، ال=al.
30) رموز التحويل الصوتي للحروف العربية إلى حروف لاتينية تخص فقط قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال وليس المتن.



- يجب تقديم المقال وفق المعايير التي تقترحها المجلة دون أخطاء إملائية أو نحوية.
بإمكان المؤلف نشر مقالين في عددين متتاليين إذا كان المقالان من الموضوع نفسه.
- يمكن لهيئة التحرير تعديل هذه الشروط دون أي إشعار.
- ترسل المساهمات باسم مسؤول التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة.
- تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض الجمل أو العبارات التي لا تتناسب مع أسلوبها في النشر.
- تحتفظ المجلة بالحق في عدم نشر أي مقال دون إبداء الأسباب ويعد قرارها نهائيا.
- ترتيب البحوث في المجلة لا يخضع لأهميتها وإنما يتم وفق الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين بالحروف اللاتينية.
- تصدر المجلة في منتصف شهر سبتمبر من كل سنة.
- المقالات المنشورة تعبر عن آراء مؤلفيها فقط وليس بالضرورة عن رأي المجلة.



فهرس الموضوعات

مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 9 - 24
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

نشأة فن السرديات في الأدب العربي النيجيري وتطوره

بشير أمين
جامعة ولاية كوغي، أنيغبا، نيجيريا

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى بيان محاولات العلماء النيجيريين في حقل السرديات العربية في نيجيريا، حيث عكف البحث على أن هذا الفن المبدع حديث العهد في الأدب العربي النيجيري، تأخر ظهوره إلى نيجيريا لأسباب ثقافية ودينية وأدبية، ومن ثم اهتدى الأدباء المعاصرون إلى كتابة السرديات فبذلوا قصارى جهدهم في إصدار السرديات بحيث أصبحت القضايا السياسية والاجتماعية والعلمية والدينية موضوعات هذه السرديات؛ فظهرت الروايات، والقصص، والمسرحيات، وأدب الرحلات، والسيرة الذاتية، والترجمة من وإلى اللغة العربية.

الكلمات الدالة:

السرد، الأدب النيجيري، الرواية، المسرحية، القصص.



The growth and development of narrative art in Nigerian Arabic literature

Bashir Ameen
University Kogi State of Anyigba, Nigeria

Abstract:

This research aims to demonstrate the efforts of Nigerian Arabic literary writers in the area of narratology. The research explains that this creative art is new in the Nigerian Arabic literature and Arabic literary writers were not exposed to this literary field before due to some cultural, religious and literary factors. Later on, the contemporary writers played a tremendous role to write a number of novels, plays, short stories, travel literatures, autobiographies which social-political and Religion issues became subjects of these narratives.

Keywords:

narrative, Nigerian literature, novel, play, stories.



تاريخ الاستلام: 2019/4/9 - تاريخ القبول: 2019/6/20
ameenbashir46@yahoo.com

مقدمة:

يعد السرد فرعاً من فروع الشعرية المعنية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، والنظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها. اقتصر اهتمام السردية، أول الأمر على موضوع الحكاية الخرافية، والأسطورية، واستنباط الخصائص المتميزة للبطل الأسطوري، ثم تعدّدت اهتمامات السرديين، لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية، والقصة القصيرة وغيرها، مما أسهم في توسيع أفق السرد، ليشمل أجناساً وأنواعاً أدبيةً وغير أدبية كالسينما، والرسم. فظهر الباحثون من الغرب في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع جل اهتمامهم مثل جيرار جينت، وتزفيتان تودروف، وميخائيل باختين وجوليا كرستيفا، ومن العرب، عبد الله إبراهيم، وسعيد يقطين، وعبد الملك مرتاض، وموسى سليمان، وحسن بحراوي وغيرهم من الذين خصّبت دراساتهم في هذا المجال، فتبلور في ظل التراكم المعرفي النقدي فمحت تقنيات جديدة تكشف الخطاب السردي من خلال وظائفه. يقوم هذا البحث بعرض مساهمات الأدباء النيجريين في حقل السرديات العربية مبينا تطور النثر العربي الفني في نيجيريا الذي هو بتطوره وجد الأدباء سبيلا إلى كتابة السردية العربية. واشتغل البحث بتوضيح الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور السردية العربية، والعوامل التي ساعدت على نشأته وتطوره. ومن ثم سعى البحث إلى الوقوف على الأنواع السردية العربية النيجيرية من حيث العرض وذكر أعلامه، وعناوين مؤلفاتهم في هذا الميدان الحديث.

1 - مفهوم السرد لغة واصطلاحا:

يتضمن الجذر اللغوي (سرد) في اللغة العربية المعاني التالية "السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً... سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيّد السبق له، وقيل: سردها نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض... والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحلق، وسمي سرداً لأنه

يسرد فيثقب طرفاً كل حلقة بالمسمار... والسرد: الحلَق[1].

ومصطلح السرد في العصر الحديث لا يبتعد كثيراً عن هذا المعنى الجوهري، إذ يكاد الباحثون يجمعون على أن السرد هو: إعادة إنتاج الأحداث والحالات الحقيقية والخيالية عن طريق سارد أو أكثر وبوسائل مختلفة. أو بمعنى آخر، فإنه يعني تحويل صورة الحدث الحقيقي أو المتخيل إلى صورة لغوية ناطقة باسم السارد والراوي والشخصيات، وواصفة لأحداث تدور في زمانٍ ومكانٍ معينين وفق طريقة فنية معينة ووجهة نظر خاصة[2].

وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناء ودلالة. والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيّارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيارَ: بروب، وبريمون، وغريماس، وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودوروف، وجنيت[3].

2 - نبذة يسيرة عن تطور السرديات عند الغرب والعرب:

كان السرد موجوداً أبداً حيثما ما وجدت الحياة[4]، فالإنسان بطبيعته كائنٌ قاصٌ، ولدت معه القصة منذ فجر التاريخ، ولم تكن حياته سوى قصة طويلة هو بطلها الأوحد، وإن لم يكن كاتبها الوحيد. ولهذا يصرح رولان بارت أن السرد يوجد في كل الأزمنة وكل لأمكنة وفي كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ أو مع الإنسانية، ولا يوجد شعب دون السرد، فكل الطبقات، ولكل التجمعات الإنسانية سرداتها، ويسعى غالباً أناس من ثقافات مختلفة، وحتى متعرضة لتذوق هذه السردات[5]. ويعدّ تزفيتان تودوروف أول مَنْ ابتكر هذا

المصطلح "السرد" (Narratology) عام 1959م بعد أن شكله من كلمة (narrative logy) أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح علم السرد أو السردية، على أنه العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالةً[6]. وحققت الدراسات السردية نجاحاً كبيراً خلال ما يزيد عن نصف قرن من الزمن تمكنت فيه من بناء مجموعة من التصورات والمفاهيم التي تقارب النص السردي في مستوياته المختلفة، وتجلياته المتباينة. كما أمدت مجال النقد بمجموعة من الأدوات الإجرائية التي تعتبر فعالة من ملامسة المقولات الأساسية التي يقوم عليها النسق السردي. ونشأت السرديات وتطورت ضمن علم عام يسمى بـ"الشعرية"[7]، وهو علم جعل من الخلفية البنيوية ركيزة له في تكوين أدواته وأجرأة مفاهيمه. وكما هو معلوم، فالشعرية أو "علم الأدب" كما عرف في بدايته كان يهدف إلى دراسة الأدب في ذاته مركزاً على المقولات التي تجعل من أي نص أدباً أي "أدبية الأدب" وقد كانت الدراسات الشكلانية الروسية سياقه في هذا المجال بما أنجزته من دراسات خلال العشرين من القرن الماضي وهي تضع أسس على الجديد يتجاوز المقاربة التاريخية للنص الأدبي، وجعلت اهتمامها ينصب على النص ولا شيء غير النص، وهكذا كان المجموعة من الدراسات التي قدمها رواد الشكلانية توردروف، وتوما شومسكي، وشيلوفسكي، وجاكبسون، وغيرهم، دوراً فعالاً في بلورة المقامة الشعرية الشكلانية[8].

لقد خضع المشروع التقليدي لعلم السرد لتغيرات جذرية تجعل من الصعب أحيانا أن يُتذكر بداياته. ظهر علم السرد في الستينات من القرن العشرين بوصفه طريقة بنيوية خاصة لدراسة النصوص السردية المكتوبة، وخاصة الأدب القصصي؛ ومنذ ذلك الوقت تحرك باتجاه سيميوطيقا تشمل عدداً من التخصصات ونظرية ثقافية للنصوص والسياقات السردية، وكانت النصوص السردية في هذا المنظور، نظم دلالة تنظم المعاني بطول الخطوط السردية وتشمل نظم الدلالة البصرية والسمعية وثلاثية الأبعاد، الساكنة والمتحركة من قبيل الأنشطة الجسدية، مثل الرقص والأحداث الرياضية، وفنون التذكر، مثل النصب

التذكارية ومعروضات المتاحف، والطقوس الاجتماعية، مثل الجنازات والاحتفالات العامة، والظواهر الثقافية الأخرى كالموضة وتصميم المشاهد الطبيعية، وكان السرد هذه النصوص، كما أشارت ميكي بال (Mike Bal) هو نظرية الأجناس اللغوية الشفهية الطبيعية والمكتوبة والصور والمشاهد والأحداث والفنون الثقافية التي "تحك القصة"[9].

أما السرديات باعتبارها منهجاً نقدياً في مقاربة النصوص، فقد تعرف النقاد والباحثون العرب إلى السرد في السبعينات وتشي مقالات وأبحاث كثيرة في الدوريات مترجمة أو مؤلفة عن السرد، عن الإقبال الواسع على السرد في دراساتهم ونقدهم[10]، أي إن معالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة ظهرت في الثقافة العربية الحديثة في الربع الأخير من القرن العشرين[11]، وكان ظهور ذلك قد بدأ بعد انتقال النظريات السردية الغربية إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة، أو من خلال دراسات سردية أو تطبيقات على الرواية العربية في ضوء تلك النظريات السردية، وكذلك بدأت تتعالى أطروحات تنادي بالمحاكاة والتطبيق الحرفي لهذه النظريات على النص الأدبي، وتطالب بالوقف الفوري لهذه الضلالات النقدية العربية، تحت ذريعة أساسية يمكن تلخيصها في كلمتين اثنتين هما "المطابقة" تارةً، و"الاختلاف" توراً[12]، وصار في العقدين الأخيرين من القرن الماضي موضوعاً لعددٍ هائلٍ من الأبحاث الجديدة، يشترك الكثير في أن المهدد بالضياع ليس فقط موضوعاً إمبريقيا جديداً للبحث - القصص التي يحكيها الأطفال مناقشات حفلات العشاء في مواقف اجتماعية مختلفة، ذكريات الماضي، والرحلات خارج البلاد، بلاغة العلم، والسيرة الذاتية، والتعليقات الذاتية الأخرى - بل مقاربة نظرية جديدة جنس جديد لفلسفة العلم، يوحي الاهتمام إلى المصادر بدراسة السرد بظهور تيّار آخر لنموذج ما بعد الوضعية وتنقيح آخر للمنهج التفسيري في العلوم الإنسانية.

ومن النقاد العرب المهتمون بالسرد سعيد يقطين من المغرب، وعبد الله إبراهيم من العراق، وحسن بحراوي، وحميد لحمداني من المغرب، وعبد الملك

مرتاض من الجزائر، وموسى سليمان، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد رجب النجار، وشاكر النابلسي، ومحمد عزام، وجميل حمداوي، ويمنى العيد وغيرهم من باب التمثيل. وقد عمل هؤلاء النقاد على البحث في النظريات النقدية الحديثة خاصة، والمتعلقة بالسرد، بحيث بذلوا قصارى جهدهم في دراسة ونقد السرد العربي وإبراز خصائصه الفنية، والجمالية والأسلوبية وغيرها من الجوانب التي قاموا بدراستها في السرد العربي.

3 - المدخل إلى السرديات العربية النيجيرية:

يحسن بالباحث أن يقدم ملخصاً عن اللغة العربية والنثر العربي في نيجيريا والأسباب التي أدت إلى تأخر السرديات العربية النيجيرية.

ومن الحقائق التي لا تقبل الجدل فيه أن الإسلام واللغة العربية توأمان لا يتجزأن، دخلا هذه البلاد في القرن الحادي عشر الميلادي عن طريق التجار المتجولين، والدعاة المجاهدين على حدّ قول المؤرخين، ولكن هذه اللغة لم تكن منتشرة في نيجيريا كعادة انتشارها في شمال أفريقيا لعدم مجاورتها لبلاد العرب من جميع حدودها البرية والبحرية، أضف إلى ذلك وجود الصحراء الكبرى التي حجزت بينها وبين شمال أفريقيا، الأمر الذي جعل هذه اللغة لم تتم إلا عبر مراحل متعددة تبدأ من مرحلة قبل الميلاد[13]، ثم مرحلة المهد[14]، فمرحلة الطفولة[15]، ثم مرحلة الرجولة؛ وهي المرحلة التي قامت الدولة الفودية التي أسسها الشيخ عثمان بن فودي سنة 1804م، وفي هذه المرحلة تطورت اللغة العربية حتى بلغت أوج مجدها[16].

وكذلك أفاد بعض العلماء أن النثر العربي في هذه الديار كان نثراً عادياً في القرن الخامس عشر الميلادي حيث لم تتجاوز اللغة العربية لغة التخاطب بين التّجار، ولما قام الشيخ عثمان بن فودي بحركته الإصلاحية في القرن التاسع عشر الميلادي، كثر في هذا العصر إنتاجات نثرية كثيرة كالنثر التعليمي[17] والنثر الديواني، فبدأ النثر يتناول الميادين الجديدة بعد مغادرة المستعمرين. أما النثر الفني فقد تأخر ظهوره في نيجيريا على الرغم أن هناك العلماء والأدباء المتبحرين في

الفنون العلمية منذ عهد طويل. ومن الأسباب التي أدت إلى هذا التأخر هي: سهولة قرض الشعر دون السرديات (النثر الفني)، واقتصار الأدب العربي النيجيري على الشعر، وعدم وصول الثقافة العربية في هذه البلاد في الزمن المبكر[18]، والعامل الاستعماري، واهتمام المدارس العربية الأهلية بالأدب القديم، والعامل الديني[19].

4 - أنواع السرديات العربية النيجيرية:

يمكن تقسيم السرديات العربية النيجيرية إلى:

أ - السرديات المترجمة:

تعتبر الترجمة وسيلة التفاهم بين الشعوب على اختلاف أعراقهم وأجناسهم وألوانهم ولهجاتهم، ولها أهمية قصوى ليس في عصرنا الحاضر فحسب، بل في جميع العصور، ولا في اللغة العربية وحدها بل في سائر اللغات، ذلك أن بين الشعوب على تفاوت أو تقارب ما بينها في الثقافات ومستويات الحضارة والرقي، تبادلا وتعاونا فكريا لا غنى عنه. وقديما عرف العرب فضل الترجمة حتى إنهم أخذوا منذ نشأتهم أمة متحضرة بنقل ما عند اليونان والفرس والهند من معارف كانوا بحاجة إليها[20]. والترجمة هي حركة أدبية التي يسعى علماء نيجيريا القيام بها منذ أواخر القرن الاستقلالي النيجيري إلى يومنا هذا، وقد أسهم العديد من الأدباء - ولا سيما الأساتذة في الجامعات النيجيرية - بالقيام بهذا العمل الفني كترجمة السرديات من اللغات المحلية اليوربوية والهوساوية - أو من الإنجليزية إلى العربية أو بالعكس قاصدين التبادل الثقافي. ومن الذين عكف على هذا الجهد الأدبي، الدكتور أولاليرى أديغن (Olalere Adigun)، الذي ترجم رواية (African Night Entertainment) للكاتب سيبريان إكونسي (Cyprian Ekwensi) إلى اللغة العربية بعنوان: "ليلة سمر إفريقية" عام 1994م وقام الدكتور أحمد عبد السلام بترجمة رواية (Ireke Onibudo) للروائي دنيال أولورنفيمي فاغنوا (Daniel Olorunfemi Fagunwa) إلى العربية بعنوان: "قصب المخيم" عام 1994م، ومنهم الدكتور مسعود راجي الذي ترجم رواية

(Burning Gras) للروائي سيبريان إكونسي إلى العربية بعنوان "أعشاب ملتهبة" عام 1997م، ومنهم الدكتور مشهود محمود محمد جمبا الذي قام بترجمة رواية (Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale) للروائي دنيال أولورنفيمي فاغنوا إلى العربية بعنوان "الصَّياد الجريء في غابة العفاريت" عام 2003م، ثم ترجم مسرحيتين لوولي شوينكا (The Trials of Brother Jero and Jero's Methamophosis) إلى العربية بعنوان "محن الأخ جيرو وتطوّر جيرو" عام 2007م، وترجم الدكتور عتيق أبوبكر بلاريبي رواية هوسوية (Ruwan Bagaja) إلى العربية بعنوان "ماء الحياة" عام 2003م، ومنهم الدكتور آدم أديبايو سراج الدين الذي بذل جهده الكبير بترجمة مسرحية إنجليزية (A White Rope In Stained Hands) بعنوان "الحبل الأبيض في أيدي ملوَّثة" عام 2008م، وترجم رواية "خادم الوطن" للكاتب حامد محمود الهجري إلى اللغة الإنجليزية بعنوان (Corp Members)، عام 2009م. وقام البروفيسور عبد الرحيم الأول بترجمة رواية يوربوية (Ote Nibo) إلى العربية بعنوان "الانتخاب مؤامرة" عام 2009م، ثم ترجم أحمد جمعة "خمسون فريضة" إلى اللغة الإنجليزية بعنوان (The Fifty Rules of Human Life) ونشر عام 2010م.

ومن الأعمال أيضا، المحاولات التي يقوم بها بعض الشباب الذين يترجمون بعض الأعمال الأدبية المشهورة للحصول على الشهادات الجامعية؛ الليسانس، أو الماجستير، أو الدكتوراه. ومن هؤلاء السيد إسحاق عبد الحميد محمد الراجي الذي ترجم رواية (The Incoruptible Judge) إلى اللغة الإنجليزية بعنوان: "القاضي العادل" للحصول على الماجستير في اللغة العربية بجامعة إلورن، عام 2007م، كما ترجم رواية (Aditu Olodumare) إلى اللغة العربية بعنوان "ألغاز الله" كمتطلبات لنيل درجة الدكتوراه بجامعة إلورن. والسّيد محمد عبد الكريم الذي ترجم رواية يورباوية بعنوان (Iyawo Alarede) للكاتب صَنْدَي إِيشَوْ (Sunday Esho) إلى العربية بعنوان "زوجتي في السَّراء والضَّراء" للحصول على الماجستير في اللغة العربية بجامعة إلورن، عام 2008م. وهناك نشاطات مماثلة في

بقية الجامعات النيجيرية التي تدرس فيها اللغة العربية، وعلى وجه التحديد وجد الباحث في جامعة عثمان بن فودي ما يفوق عن عشرين روايةً ومسرحيةً هوساوية مترجمة إلى اللغة العربية للحصول على درجة الليسانس في اللغة العربية كما يوجد المحاولات نفسها في جامعة بايرو بكنو، وجامعة أحمد بلو بزاريا، وجامعة إبادن، وجامعة ولاية لاغوس وغيرها من الجامعات التي تهتم بفن الترجمة.

ب - الرواية:

الرواية هي تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالَم متخيل، غير أن هذا العالم الذي شكله الكاتب ينبغي أن يكون قريباً مما يحدث في الواقع الذي يعيش فيه؛ أي حياة الشخصيات في الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب(21). تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي. كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى، إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل، وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية(22). ولقد شهدت أوائل القرن العشرين محاولات بسيطة في كتابة الرواية العربية عالجت موضوعات تاريخية واجتماعية وعاطفية بأسلوب تقريري مباشر توخت تسلية القارِئ وتعليمه ثم تبعت ذلك محاولات فنية جادة في كتابة الرواية، منها رواية "زينب" سنة 1914م لمحمد حسين هيكل وهي الرواية الفنية التأسيسية في تاريخ الأدب العربي(23). ثم جاءت رواية "دعاء الكروان" للدكتور طه حسين، ورواية "جلال خالد" تأليف إبراهيم عبد القادر المازني، ومنذئذ ظهرت آلاف من الرواية العربية الأصيلة.

جـ - الرواية العربية الأصلية النيجيرية:

فقد تأخر ظهور الرواية العربية إلى نيجيريا للأسباب السابقة، وفي الآونة الأخيرة يشهد الأدب العربي النيجيري تطوراً بارزاً في حقل الرواية العربية

بأغراضها المختلفة، ويكاد يتفق الدارسون على أن أول رواية عربية نيجيرية ظهرت على يد السيد ثالث مَيْ أَنْغو وسماها بـ"لماذا يكرهوننا؟ عام 2003م، وللجميل عبد الله الكنوي بروايتي "ادفع بالتي هي أحسن" عام 2004م، و"مريم الخادم"، عام 2015م. وكتب الدكتور عبد البارئ أديتنجي رواية قصيرة "الولد الهارب" عام 2004م، وكتب الدكتور مرتضى عبد السلام الحقيقي رواية "السنة" عام 2006م. ثم أتبعها برواية "رحلة الزهراء" عام 2012م، وأفادنا حامد محمود الهجري بجود قلمه بكتابة روايات "خادم الوطن" عام 2008م، و"السيد الرئيس" عام 2010م. و"مأساة الحب" عام 2013م، و"انتقام" عام 2019م، وله روايات أخرى تحت الطبع.

ومن الذين جعلوا اهتمامهم في فن الرواية، آدم يحيى الفلاني حيث كتب ثلاث روايات وهي: "على الطريق" عام 2008م، و"أهل التكرور" و"راعي الغنم" عام 2009م. ومنهم أحمد الرفاعي رواية "العجيب والنجيب"، وظهرت روايتي "الرحلة" 2009م، و"عبثة الطفولة" 2015م، علي يد عبد القادر العسلي، كما ظهرت رواية "في سبيل المجد" على يد مرتضى الإمام أكو حييدى، عام 2012م، وكتب حمزة موبولاجي سُراقة رواية "بكري بلوغن" عام 2012م وأفاد أبو بكر عبد الله برويته "أهل القرى" عام 2014م. وكتب علي إسحاق نَمَدِي (Namadi) رواية "في قبضة العمال" عام 2015م، وأصدر الدكتور إسماعيل إدريس رويته الموسومة بـ"لِمَ لا يكرهونهم"، وظهرت رواية "نبات الربي" على يد حسين الأول بلّو. وللدكتور أحمد رابح عبد الرحمن، رواية "العروش الجامعية".

د - المسرحية:

المسرحية جنس أدبي ونوع من النشاط العملي في الأدب، يروى قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يمثلها الممثلون، على المنصبة أو خشبة المسرح أمام الجمهور، أو أمام آلا تلفاز تصويرية. ولم يكن الأدب العربي القديم يعرف المسرحية إلا في شكل محاولات قليلة، وقد تم الاهتمام بالمسرحية من خلال نهضة الأدب الحديث بعد اطلاع العديد من أدباء اللغة العربية على آثار الأدب

الغربي وفنونه المتنوعة الشعرية والنثرية فقاموا بنقل ما أعجبوا به من مسرحيات الغرب إلى اللغة العربية فتأثروا بها وألفوا مسرحيات تسير على النهج الغربي، ثم بعد ذلك نبغ العرب في هذا الفن الأدبي.

وفي الأدب العربي النيجيري تأخر ظهور المسرحية العربية فيه للأسباب المعروفة أما في الآونة الأخيرة فقد بدأت المسرحية تجد نصيبها الأوفر وذلك للعوامل السابق الذكر، وعلى علم الباحث كانت أول مسرحية نيجيرية عربية هي: "العميد المبجل" عام 1994م للدكتور زكريا إدريس، وفي العام 2006م كتب مسرحيته الثانية "الطبقة العليا"، ثم أتبعها بمسرحيته الثالثة الموسومة "التاجر وصاحب المطعم" 2005م. كما ظهرت مسرحية "أستاذ رغم أنفه" على يد مسعود عبد الغني أديبايو، عام 2003م، وكتب الدكتور عبد البارئ أديتنجي مسرحية "بقاء مقدر" عام 2005م، وأصدر إبراهيم الغمبري مسرحية شعرية "تحت الظل الممدود" عام 2008م، وأتبعها بمسرحية أخرى سماها "جلالة القاضي" عام 2011م، وكتب الدكتور كمال الدين بالوغن مسرحية "رحلة الحث عن الإنسان" في عام 2009م[24]. كما كتب السيد إبراهيم ليري مسرحية "الطالب المغتر" عام 2011م. وفي العام 2012م، كتب يحيى عمر التنكوي مسرحية شعرية وهي "فرحة التوية" عام 2014م، وفي العام نفسه، ظهرت على يد جميل عبد الله مسرحيات "عالم الشهادة"، و"يقظة الشيوخ"، و"الزجاج المنصدع"، و"تودد الجارية" على يد جميل عبد الله الكنوي، كما كتب أبي مغفرة إبراهيم عيسى مسرحية شعرية سماها "الدنيا". وفي العام 2015م، ظهرت مسرحية "زارع الشوكة" على يد الدكتور عبد الرفيع عبد الرحيم أَسَلَيْجُو، وكتب الدكتور مرتضى عبد السلام الحقيقي مسرحيته "السيد المحاضر" عام 2015م. ولكن الأديب النيجيري الذي له نصيب الأفضل في المسرحية النيجيرية هو السيد عبد الغني ألبي أديبايو وله سبع مسرحيات وهي: "قد غارت النجوم"، عام 2005م، و"المتابعة" و"الاتحاد" 2012م، و"الإلوري الإمام المجاهد" عام 2014م، و"الأدبي الواعظ المجدد" عام 2014م، و"الذخيرة" عام 2014،

و"العقيدة الحديثة" عام 2016م، و"المجاعة" عام 2016م.

هـ - القصة:

إن القصة مما عاش عليها المجتمع النّيجيري منذ زمن قديم، إذ لكلّ لغة من اللغات النيجيرية قصص شّعبية، وحكايات خيالية وأساطير تمتع بها الآذان في أوقات الفراغ ولاسيما في الليل المقمر إذا أرادوا الاستراحة أو التسلية، وكان النّاس يجلسون جلسة دائرية فيقصّ عليهم قاصٌ قصصاً أسطورية على لسان الحيوان مفادها تعليم الدروس الخلقية. والقصص عادة شفهية تنقل من جيل إلى آخر. فقد عرّفها الأدباء أنها "مجموعة من الأحداث الحقيقية أو الخيالية يقصد بها إثارة أو تسلية المستمع أو القارئ(25)".

لقد قلّ الاهتمام بهذا النوع من النثر في الأدب العربي النيجيري وذلك للأسباب المذكورة آنفا، وأفاد التاريخ أن أول أديب نيجيري كتب القصة باللغة العربية هو البروفيسور إسحاق أوغنبيه (Ogunbiyi) حين جمع أساطير يوربوية ونقلها إلى العربية وسمّاها بـ"القصص الشعبية عن السلحفاة عند اليورباويين سكان غرب إفريقيا" 1975م، وهي مجموعة عشر قصص عربية منقولة من الثقافة اليورباوية إلى العربية، وبطلها هو الغيلم الحاذق الماكر، وغالباً ما يكون الغيلم بطل الأقاصيص الإفريقية، خصوصاً عند قبائل جنوب نيجيريا. فدور الغيلم في هذه القصص يماثل دور العنكبوت في القصص الهوساوية، ودور الثعلب في القصص العربية والأوروبية أخذها من يوربا ووضعها بأسلوبه الخاص(26). ولما كان عام 1984م، ظهرت قصة أخرى على يد الدكتور نفسه سماها "في سوق سابُنْ غري"، وهي أقصوصة، ثم قفاها بكتيّب زكريا إدريس حسين قصص عربية نيجيرية وسماها: "قصص خط الاستواء" عام 2004م، وهي مجموعة إحدى وعشرين قصة شعبية قصيرة(27).

و - أدب الرحلات:

إن أدب الرحلات من الفنون الأدبية التي شاعت لدى العرب منذ القديم. والواقع أن هذا الفن موغل في القدم، عرفته قبل العرب أمم أخرى

كالفراعنة والفينيقيين والرومان والإغريق. ثم جاء الرحالة العرب الذين جابوا الآفاق، واشتهر منهم كثيرون شرقاً وغرباً أمثال: ابن جبير وابن بطوطة والإدريسي وغيرهم. ولعلماء نيجيريا في القرن العشرين رحلات سجلوها نثراً، كشفوا من خلالها عن مشاهداتهم وخبراتهم عن البلاد التي زاروها للأغراض الدينية والروحية والثقافية، ومن أشهر العلماء الذين سجلوا رحلاتهم بالنثر الوزير جنيد بن محمد البخاري الصكوتي وله مؤلفات كثيرة في أدب الرحلة. ومن الأدباء الذين كتبوا في أدب الرحلة الدكتور سمبو جنيد الذي سجل رحلته إلى المغرب وسماها "نزهة المغترب من قرى المغرب" 2003م. وللدكتور مشهود محمود جمبا مؤلفات كثيرة في أدب الرحلة ومنها: "من إلورن إلى تمبكتو" 2009م، وهي الرحلة التي أقامها الرحال إلى مكتبة أحمد باب بتمبكتو لينظر إلى شأن المخطوطات العربية هناك، وقد استغرقت الرحلة خمسة عشر يوما. ثم كتب "خلاصة الأخبار في زيارة ولاية أدرار"، 2015م، وهي الرحلة التي قام بها الرحال إلى الجامعة الأفريقية بمدينة أدرار في الجمهورية الجزائرية، وكان الهدف منها حضور مؤتمر دولي حول المخطوطات العربية الإفريقية، وقد قضى الرحال عشرة أيام في هذه الجولة. ثم كتب "نيل المرام بزيارة مدينة دُرْهام"، 2015م، وهي الجولة التي قام بها الرحال إلى جامعة دوك بمدينة درهام بالولايات المتحدة الأمريكية، وكان الهدف منها المشاركة في مؤتمر دولي حول الدراسة العربية في الجامعات الإفريقية. وبعد ذلك سجل رحلته التي سماها "التفرج برحلة لندن وكامبرج" عام 2016م، وهي الرحلة التي قادته إلى جامعة كامبرج بالمملكة المتحدة، وكان القصد من هذه الرحلة زيارة هيئة المخطوطات الإسلامية، وقد قضى فيها اثني عشر يوما طاف بها لندن وجامعة كامبرج وبعض الأماكن الثقافية.

خاتمة:

يتضح للقارئ من خلال العرض الشامل أن فن السرديات حديث العهد في الأدب العربي النيجيري لأن الأدباء النيجريين ما وجدوا سبيلا إلى التأثر بالسرديات العربية في وقت مبكر، ولا هم يعرفون النثر الفني العربي لأسباب

معروفة، ولكن العوامل الدبلوماسية، والثقافية، والأدبية قد ساعدت على تطوير السرديات العربية في هذه الديار، فظهرت في الدولة الروايات والقصص والمسرحيات والسيرة الذاتية وأدب الرحلات. ومن الجدير بالذكر أن الفن السردي قد ظل من بين الجوانب الأدبية المعاصرة التي تُدرس في بعض الجامعات النيجيرية كمادة إجبارية في جميع مراحلها الدراسية.

الهوامش:

1 - جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1432هـ-2002م، المجلد الثالث، ص 260.

2 - ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق 2011م، ص 282.

3 - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2008م، ص 9.

4 - سعيد يقطين: "السرد والسرديات، الاختلاف"، المتلقي الدولي للسرديات، يومي 3-4 نوفمبر 2007م، المركز الجامعي، بشار، الجزائر، ص 4.

5 - رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، المغرب 1992م، ص 9.

6 - إبراهيم عبد الله: المرجع السابق، ص 97.

7 - سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات ضفاف، ط1، بيروت 2012م، ص 10.

8 - المرجع نفسه، ص 15.

9 - جينز بروكمير ودونال كربو: السرد والهوية، دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة 2015م، ص 12.

10 - النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. www.shatharat.net

11 - نفسه.

12 - سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 4.

13 - وفي هذه المرحلة بدأ الاتصال بين العرب والنيجيريين عن طريق التجارة، وليس من السهل تحديد الزمن الذي بدأت هذه التجارة لعدم توفر المراجع المحلية التي كتبت في ذلك الوقت، ولكن ثبت عند المؤرخين أن التجارة عبر الصحراء بين شمال إفريقيا وغربها بدأت

منذ القرن الثاني الميلادي.

14 - وهي المرحلة التي دخل فيها الإسلام نيجيريا، لأن اعتناق الإسلام يعني تعلم اللغة العربية عن طريق تعلم بعض السور القرآنية للصلاة ثم الأدعية المأثورة، وأول من نشروا الإسلام فيها هم تجار على أرجح الأقوال، مع أن هناك بعض الروايات التي تقول إن الإسلام وصل إلى برنو في خلافة سيدنا عثمان بن عفان، كما وصل إلى "زمفرا" في القرن الثاني الهجري.

15 - وهي المرحلة التي تمت رضاعة هذه اللغة وكفالتها عبر هجرات المسلمين، وزيادة الوفود والأفراد، والحج، ووجود جامعة سنكور بمدينة تمبكتو واللغة والكتب، والطرق الصوفية.

16 - آدم عثمان كوبي بوتشي: "مستقبل الأدب العربي في نيجيريا"، في مجلة نتأس، منظمة معلمي الدراسات العربية والإسلامية نيجيريا، ط6، العدد الأول، 2001م، ص 144.

17 - وهو النثر الذي تناول فيه الكتّاب الفنون العلمية من التاريخ والسياسة وما يتعلق بالعلوم الدينية والمسائل الاجتماعية، ويمتاز سهولة ألفاظه، وبساطة معناه، وخلوه من جمال أو جودة فنية، وربما لا يخلو أسلوبه في بعض الأحايين من ركاكة. انظر، شيخو أحمد سعيد غلادنثي: حركة اللغة العربية في نيجيريا، ط2، 1993م، ص 131.

18 - ويوضح غلادنثي أن هذا لا يعني أن الثقافة العربية لم تصل في هذه الفترة إلى مستوى عالٍ. فالذي يدرس مؤلفات العلماء في ذلك العصر يرى أن مستوى إنتاجاتهم في كثير من الفنون كان مستوى عال يساوي مثيله في البلاد العربية. ولكن مع ذلك فالبيئة النيجيرية حين ذاك والحالة الاجتماعية والثقافية لا تتطلب ذلك النوع من النثر، وليس غريبا أن يظهر الشعر أولا قبل النثر فذلك ما حدث عند كثير من الأمم في آدابها.

19 - إن قليل من القصص التي وصلت إلى نيجيريا هجرها الأدباء الذين هم العلماء لشدة تأثرها بالثقافة الغربية، لأنهم أشد الاهتمام بالدين والإيمان، ولم يروا لنثر فني أهمية.

20 - فيليب صايغ وجان عقل: أوضح الأساليب في الترجمة والتعريب، مكتبة لبنان ناشرون، ط5، بيروت 1993م، ص 4.

21 - طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط3، القاهرة 1994م، ص 17.

22 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، 2011م، ص 11. www.alukah.com

23 - صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص 41.

24 - وهذه المسرحية عبارة عن رحلة طويلة شاقه خاض المؤلف غمارها بنفسه، وتجشّم متاعبها ومخاطرها، وغاص خلالها في أعماق القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، شاملا بها المرافق الحكومية والمدن والقرى والأسواق والمنتديات والمدارس والجامعات ودور العبادة

من مساجد وكنائس، وذلك كله بحثاً عن إنسان مثالي الذي أشبه البحث عنه في هذا الزمان بالبحث عن إبرة سقطت في ليلة ظلماء، تحت صخرة سوداء...

25 - مراجعة، فاطمة صالح وآخرون: قاموس أطلس الموسوعي، دار أطلس، ط4، القاهرة 2010م، ص 1261.

26 - زكرياء إدريس: المأدبة الأدبية لطلاب العربية في إفريقيا الغربية، دار النور، ط1، أوتشي 1421هـ-2000م، ص 200.

27 - آدم سراج الدين: المرجع السابق، ص 90.

References:

1 - Al-Ṣafadī, Rakkān: Al-fañ al-qaṣaṣī fī an-nathr al-ʻarabī, Al-Hay'a al-ʻĀmma al-Sūriyya li al-Kitāb, 1st ed., Damascus 2011.

2 - Barthes, Roland: At-taḥlīl al-binyawī li as-sard, (L'analyse structurale du récit), translated by Hassan Bahraoui and others, UEM, 1st ed., Morocco 1992.

3 - Brockmeier, Jens and Donal Carbaugh: Al-sard wa al-huwiyya, (Narrative and identity), translated by ʻAbd al-Maqsūd ʻAbd al-Karīm, Al-Markaz al-Qawmī li al-Tarjama, 1st ed., Cairo 2015.

4 - Ghladanthi, Shikhū Ahmad: Ḥarakat al-lugha al-ʻarabiyya wa adābiha fī Nigeria, Sharikat al-ʻUbaykān, 2nd ed., Riyadh 1993.

5 - Ibn Manẓūr, Jamāl al-Dīn: Lisān al-ʻArab, Dār al-Kutub al-ʻIlmiyya, 1st ed., Beirut 2002.

6 - Ibrāhīm, Abdallah: Mawsūʻat as-sard al-ʻarabī, Al-Mu'assasa al-ʻArabiyya li al-Dirāsāt wa al-Nashr, 1st ed., Beirut 2008.

7 - Idrīs, Zakariyya: Al-ma'daba al-adabiyya li-ṭullāb al-ʻarabiyya fī Ifriqiya al-gharbiyya, Dār al-Nūr, 1st ed., Uchi, Nigeria 2000.

8 - Jabbar, Saïd: Min as-sardiyya ilā at-takhyiliyya, Manshūrāt Ḍifāf, 1st ed., Beirut 2012.

9 - Salah, Fatima et al.: Qāmūs Aṭlas al-mawsūʻī, Dār Aṭlas, 4th ed., Cairo 2010.

10 - Sayagh, Philppe and Jean ʻAql: Awḍaḥ al-asālīb fī at-tarjama wa at-taʻrīb, Maktabat Lubnān Nāshirūn, 5th ed., Beirut 1993.

11 - Wādī, Ṭaha: Dirāsāt fī naqd ar-riwāyya, Dār al-Maʻārif, 3rd ed., Cairo 1994.



مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 25 - 42
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

الحِجاج في التراث العربي الإسلامي
الخطاب القرآني نموذجا

د. أمحمد عرابي
جامعة معسكر، الجزائر

الملخص:

يكتسي الحجاج أهمية بالغة في الدرس التراثي العربي ويتحقق في الخطابات التي تهدف للإقناع، وغرضه التأثير في المتلقي أو إرغامه على الامتثال لأمر ما والتسليم به. وهو بهذا يؤسس للدفاع عن الأفكار المعروضة من طرف المتكلم، وأنه يتجسد في مجال النسبية لا مجال الأحكام المطلقة والمنطقية. يقوم الحجاج على مجموعة من التقنيات باعتبارها الآليات والمفاهيم التي تكون بنيتة ولكي تحقق هذه التقنيات هدفها التواصلي لا بد من ترتيبها ترتيبا منطقيا يؤهلها للمقبولية من طرف العقل والتدرج في تسلسل الحجج، فالحجاج آلية تجسد الخطاب الإقناعي، وتكمن أهميته فيما يتأكد من إقناع لدن المتلقي عن طريق اللغة، ومن ثمة فإننا نتكلم عامة بقصد التأثير، وأن الوظيفة الأساسية التي ينبني عليها الخطاب هي الحجاج.

الكلمات الدالة:

الحجاج، الإقناع، التأثير، الخطاب، المتلقي.



The argumentation in the Arab Islamic heritage
The Quranic discourse as a model

Dr Mhammed Arabi
University of Mascara, Algeria

Abstract:

The argumentation is very important in the Arab heritage lesson and investigated in the speeches aimed at persuasion, and its purpose to influence the recipient or to compel him to comply with something and recognize it. It is thus established to defend the ideas presented by the speaker, and it is embodied in the field of relativity and not the field of absolute and logical judgments the argumentation are based on a set of techniques as mechanisms and concepts to be constructed. Thus, we speak

تاريخ الاستلام: 2019/4/10 - تاريخ القبول: 2019/5/20
mhamedarabi@yahoo.fr

in general with a view to influence, and that the main function upon which the discourse is based is the argumentation.

Keywords:

argumentation, persuasion, impact, discourse, receiver.



مقدمة:

يعد الحجاج من أهم المواضيع التي تناولها التراثيون بالدرس والتمحيص، إذ يقوم على مجموعة من التقنيات والآليات الخطابية التي توجه إلى المتلقي بغرض إقناعه والتأثير فيه. فهو عند بيرلمان "جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع. معتبرا أن غاية الحجاج الأساسية إنما هي الفعل في المتلقي على نحو يهيئه للقيام بالعمل"[1].

لكنّ البلاغة بعامة والتقليدية بخاصة كفن خطابي نظرت إليه "كمكوِّن من مكونات الخطاب يتشكل بتشكله ونتغير وظائفه وطرقه الاستدلالية بتغيره"[2] وتتجلى آثاره في الدراسات التراثية المختلفة وتتعدد بتعدد مجالاتها، إلا أنه أضحى الآن مجالاً خاصاً، تضبطه مفاهيم خاصة، إضافة إلى جملة من الخصائص والتقنيات المختلفة، أهلته إلى بلوغ مرتبة النظرية اللغوية العالمية القائمة على أسس علمية ومنهجية دقيقة.

كما عرض للحجاج كثير من الدارسين المحدثين محاولين التنظير له، ومتناولين أهم البحوث التي تهتم بأساليب إجراء اللغة والخطابات المتنوعة في السياقات المقامية المختلفة، وغاياتها واستراتيجياتها، والتي تعد من صميم البحث في التحليل اللغوي التداولي، وهو ما أطلقوا عليه اسم "البلاغة الجديدة"، ويرجع الفضل في ذلك إلى بيرلمان (Perelman) وزميلته (Tyteca) عند إصدارهما لمؤلفهما: "مصنف في الحجاج، البلاغة الجديدة" (Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique) إضافة إلى بعض الدارسين العرب الذين عالجوا بعض القضايا التراثية من منظور حجاجي.

تباينت نظرة الدارسين اللغويين لمفهوم الحجاج باعتباره مصدرا للجذر الثلاثي "حجج" الذي تتعدد دلالته بحسب المقام، منها الجدال والخصام والنزاع والحوار والبرهان المتعلق بأي خطاب.

1 - الحجاج في اللغة:

تعددت الدلالات اللغوية لمادة (حَ جَ جَ) في كلام العرب، ويتضح ذلك من خلال المعجمات اللغوية المؤسسة لمتن اللغة التي تناولت هذه المادة بالدرس والتمحيص تارة، وبالطول والإسهاب تارة أخرى، باعتبار أن الدَّلالة اللغوية هي قطب الرحى في دراسة أي ظاهرة من الظواهر اللغوية.

إنّ المتتبع لأصل مادة (حَ جَ جَ) في اللغة يجد الحجاج والمُحَاجَّة مصدرا للفعل "حَاجج"، إذ جاء في مقاييس اللغة لابن فارس (ت 395هـ): "الحاء والجيم أصولٌ أربعةٌ. فالأول القصدُ. وكلُ قصد حجٌ... يقال حَاجَجتُ فُلانًا فَحَجَجتُه أَي غَلَبتُه، وذلك الظفر يكون عند الخصومة والجمع حُجَجٌ، والمصدر الحِجَاجُ"(3). فالحجاج عند ابن فارس يتخذ معنى النزاع والخصام عند المحاجة بقصد الظفر بالغلبة وهو عين ما ذهب إليه الزمخشري (ت 538هـ) قوله: "احتَجَّ على قومه بِحُجَّة شهباء وبِحُجَج شُهبٍ وحَاجَّهُ خصمه فَحَجَّهُ، وفلان خصمه مَحجُوجٌ(4). "فيكون بذلك قد حصر معنى الحجاج في المخاصمة والمغالبة قصد الظفر.

نخلص من هنا إلى أنّ التحاجج والمحاجة يأتيان بمعنى التخاصم والنزاع القائم على الجدل والمغالبة.

وقد سلك ابن منظور (ت 711هـ) هو الآخر مذهب سابقيه في حده للحجاج إذ قال: "حَاجَجتُه أُحَاجُّهُ حِجَاجاً ومُحَاجَّةً حتى حَجَجتُهُ، أي غلبته بالحجج التي أدليت بها... والحُجَّةُ: البرهان، وقيل الحُجَّةُ ما دُوفع به الخصم، وقال الأزهري: الحجة الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة، وهو رجل مِحجَاجٌ أي جَدِلٌ. والتَّحَاجُّ: التَّخَاصُمُ، وجمع الحُجَّة: حُجَجٌ وحِجَاجٌ، وحَاجَّهُ مُحَاجَّةً وحِجَاجاً: نَازَعَهُ الحُجَّةَ... واحتَجَّ بالشيء :اتخذه حُجَّةً"(5). فالحجة عنده هي الدليل والبرهان، وعليه فإنّ الحجاج في نظره مأخوذ من النزاع والخصام بواسطة الأدلة والبراهين والحجج

التي يُدلي بها المحاجج لإفحام خصمه.

إنّ الملاحَظ من خلال فحوى هذه التعريفات والمقارنة بينها يُبرز أن أصل الخصومة والمنازعة هو الاختلاف مع الطرف الآخر، حيث يكون كل طرف متشبث برأيه، ويكون هذا النزاع والخصام مستندا ومدعّما بأدلة وبراهين وحجج من شأنها أن تحقق الغرض المرجو من هذه المنازعة والمخاصمة. أضف إلى ذلك أنّ هذه الإطلالة اللغوية السريعة على أصل مادة (حَ جَ جَ) يمكِّننا من استنتاج ثلاثة مشتقات جزئية ذات علاقة، هي كالآتي:

المعنى الأول: المُحَاجُّ وهو صاحبُ الغلبةً؛ أي المخاطِب. المعنى الثاني: المَحْجُوجُ وهو المغلوب؛ أي المخاطَب. المعنى الثالث: الحُجَجُ وهي الأدلة والبراهين التي يتبادلها المتخاصمان ويقوم عليها الخطاب.

كما تجدر بنا الإشارة - ههنا - إلى أنّ العملية الحجاجية تقتضي طرفين أساسيين: المُحَاجُّ والمَحْجُوجُ، يجمعهما سجال لإظهار الحجة وإبراز المحجة. وهو ما يجعل الحجاج في كثير من معانيه مرادفا للجدل، كما هو عند القدامى وبعض المُحدَثين؛ إذ يراوحون في الاستعمال بينهما لما قد يجمعهما من المعاني المشتركة، وخير مثال على ذلك ما أورده الشريف الجرجاني (ت 816هـ) في تعريفه للجدل بأحد مشتقات الحجاج، وهي الحُجَّةَ، حيث يقول: "الجدل دفع المرء خصمه عن إفساد قوله بالحجة أو شبهها، أو يُقصد به تصحيح كلامه، وهو الخصومة في الحقيقة"[(6)].

أما السيوطي (ت 911هـ) فقد نحا نحو الشريف الجرجاني (ت 816هـ)، حيث أفرد بابا بعنوان "جدل القرآن" لجزء من كتابه "الإتقان في علوم القرآن"، راوح فيه بين استعمال لفظي الحجاج والجدل ومشتقاتهما للدَّلالة على معنى واحد، حيث يقول في ذلك: "فأخرج الله تعالى مخاطبا في مُحَاجَّتِهِ خلقه في أجل صورة ليفهم العامة ما يقنعهم ويلزمهم"[(7)]. فهو - ههنا - يشير إلى لفظ الحجاج للدلالة على معنى الجدل.

ويرى عبد الله صولة أنّ الترادف الموجود بين الجدل والحجاج من شأنه أن

يضَيِّقَ الحجاج ويُغرِقَه في الجدل، ذلك أنّ الحجاج أوسع من الجدل. فزيادة على وجود حجاج جدلي ثمة أيضاً حجاج خطابي، كما هو حال خطيب الجمعة وما يورده من حجج خطابية في خطبته للتأثير في الآخرين ومحاولة تغيير قناعاتهم باستمالة قلوب ونفوس المخاطبين(8). وهو الأمر الذي يجعل من الخطاب عملية عقلية حوارية شاملة لجميع طرق التواصل الإنساني الرامية إلى إقناع المخاطب بشتى الطرق والوسائل.

2 - الحجاج ومرجعياته المعرفية:

تعددت روافد الحجاج المعرفية بتعدد مجالات اهتمامه، ومن ثمة تداولت عليه جملة من المفاهيم تتباين بحسب الحقل الذي يوظف فيه سواء أكان منطقيا أم بلاغيا أم أصوليا أم غير ذلك.

أ - التصور البلاغي للحجاج:

عرف التراث اللغوي العربي، في مساره التاريخي نجاحا في مناقشة فنون القول المختلفة منذ أن كانت وصفا للكلام المبين إلى أن أصبحت علما قائما بذاته، له أحكام وقواعد وفروع، فأرست بذلك معالم الطرائق الحجاجية المتعددة باعتمادها الخطاب الشفوي والإيماءات المصاحبة له كمدونة تطبيقية "إلا أنها لم تتناول أبعادها كلها، حيث تم الاكتفاء بالإشارة إلى مقامات السامعين، والهيئة التي على الخطيب أن يكون عليها، والمؤكدات التي عليه دعم خطابه بها"(9). الأمر الذي جعل الحجاج يدور في فلك المقام بين الخطاب التواصلي الشفوي المباشر وظروف إنتاجه. وهو ما أكده بالدري (H.C. Baldry) بقوله: "ما كان يلعب دورا أساسيا في أثينا هو استعمال الخطاب الشفوي، أي استعمال الصوت الإنساني باعتباره وسيلة التواصل والإقناع"(10). وهو ما أشتهر به اليونانيون في القرن الخامس قبل الميلاد، إضافة إلى البلاغيين العرب الذين تفننوا في الأساليب القولية البلاغية منها والجمالية وحتى الأسلوبية.

ب - الحجاج بين البرهان والبيان عند ابن وهب:

كان "ابن وهب" من الأوائل الذين اهتموا بالحجاج وحاول مقاربته بمفهوم

البيان من خلال مؤلفه "البرهان في وجوه البيان"، الذي قسم فيه البيان إلى أربعة أبواب، كما يُستَشَفُّ من قوله: "البيان على أربعة أوجه: فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب، ومنه البيان باللسان، ومنه البيان بالكتاب الذي يبلُغ من بَعُدَ وغَابَ"(11). وانطلاقا من هذا التصور عقد ابن وهب في كتابه المذكور سلفاً أربعة أبواب للبيان هي: باب الاعتبار، وهو متعلق بالقياس، وباب الاعتقاد عن الحق واليقين والظن والمشتبه، وباب العبارة، وفيه ما تعلق بالتخاطب ويتجلى في الحوار والتناظر والجدل، وباب الكتاب وفيه ما يحتاج إليه كاتب الخط وما يتوفر فيه من شروط.

فالقياس عند ابن وهب يكمن في "التمثيل والتشبيه وهما يقعان بين الأشياء في بعض معانيها لا في سائرها، لأنه لا يجوز أن يشبه شيء شيئا في جميع صفاته ويكون غيره. والتشبيه لا يخلو من أن يكون تشبيها في حد أو وصف أو اسم"(12). وأما باب العبارة فهو الأقرب إلى مفهوم الحجاج، لأن الذوات تتفاعل فيه بغرض التأثير، وهو ما يمثل السلوك الحواري حسب "جون ديبوا" الذي ينطلق من مفهوم التبادل الكلامي (L'échange verbal)، وهو الوحدة الحوارية الدنيا التي تمكن ممثلي الخطاب من المشاركة في الحوار حسب الدور التلفظي لأطرافه. ولن تتم عملية التبادل إلا بتفعيل مضمون حواري بين طرفي العلاقة الحوارية، فالإنتاج والتوجيه والاستماع والجواب عبارة عن سلوكات حوارية مؤسِّسة للتفاعل التواصلي بين أطراف الحوار(13).

فابن وهب بهذه التحديدات المتعلقة بالبيان الفقهي، باعتباره إقامة الحجة على صدق الخطاب، حاول تأسيس نظرية معرفية منطقية قائمة على البرهان والقياس والإقناع وقد قاربت هذه المفاهيم في مجملها المصطلحات الحجاجية الحديثة.

جـ - الحجاج والبيان عند الجاحظ:

تبدَّت العلاقة بين البلاغة والحجاج، في البلاغة العربية، بأوضح صورها عند الجاحظ وبالضبط في إشاراته الكثيرة إلى آليات البيان ووسائله. وقد ورد لفظ

البيان في القرآن الكريم بصيغة المفعول به في قوله عز وجل: "الرَّحمنُ عَلَّمَ القرآن، خَلَقَ الإنسان عَلَمَهُ البَيَان، الشَّمسُ والقَمَر بِحُسبَان، والنَّجمُ والشَّجَر يَسجُدَان"[14]. وهو ذكر لما ميز به الله الإنسان عن سائر الحيوان من القدرة على الإفصاح عن مكنونات النفس بالكلام؛ فهو "المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير"[15]. كما ذكر صاحب الكشاف، وهو عند الجاحظ "اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشف لك قِناع المعنى، وهَتَكَ الحُجُب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيانُ، ومن أيِّ جنس كان ذلك الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[16]. فالبيان عنده هو الفهم والقدرة على إبانة ما في الضمير لإقناع المتلقي، فتصوره للبيان هو وليد بلاغته، إذ كان الجاحظ "يمتلك القدرة على الاحتجاج للشيء ونقيضه، كأن يحتج للبخل ويظهره في صورة تدبير وإصلاح، أو يحتج ضده فيخرجه في صورة شائهة ساخرة تنزل بالبخلاء إلى أسفل الدركات"[17]. فهو يمتاز بالمقدرة البيانية على التحكم في الخطاب ووسائله إضافة إلى قوة الإقناع في جل المواقف وشتى القضايا.

لقد أشار الجاحظ في مؤلفاته إلى قيمة الملفوظ والإشارة الحجاجيتين، وعدَّ كلا منهما مكملا للآخر في قوله: "والإشارة واللفظ شريكان، ونِعمَ العَونُ هي له ونِعمَ التُّرجُمَانُ هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تُغنِي عن الخَطِّ"[18]. فأهمية اللفظ تكمن في علاقته بالمخرج، من سهولة وجهارة في النطق وآلته الصوت، والإشارة "وسيلة من وسائل الحجاج التي تؤكد حجة القول، فهي تمثل تأكيده بالفعل، فالمتكلم، وهو يقدم حجة، يؤكدها بإشارة فتدعِّم وتعزِّز معنى اللفظ لتوضيح هدفه وقصده حتى من دون أن يصرح بذلك"[19].

ومما سبق يمكن أن نستنتج أن البيان عند الجاحظ أعم وأشمل من الحجاج، والعلاقة بينهما تكمن فيما قدمه الجاحظ من آليات ذات صلة بالإقناع، كبلاغة المرسل وهيئته وتكوينه، وظروف إنتاج الخطاب، وأحوال السامعين وميولاتهم،

والوسائل اللغوية وغير اللغوية المستعملة في التخاطب. فالبيان عنده اسم جامع لكل أضرب الحجاج وتحقيقه للإقناع لازم، بينما الحجاج قد يكون مقنعاً وقد يكون غير مقنع، بل قد يغيِّر في موقف معين دون إقناع، أو يستميل رأياً، أو عواطف دون لزوم، ولذا وجب أن نفرق بين البيان والحجاج، ولا ننكر أن الجاحظ أسهم بمعالجته للبيان في إثراء النظرية الحجاجية تنظيراً وإجراءً.

د - الحجاج والاستدلال عند السَّكَّاكِي:

أما أبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ) فقد أشار إلى أهم المفاهيم التداولية الحجاجية من خلال مؤلفه الشهير "مفتاح العلوم"، وبالضبط في القسم المتعلق بعلمي المعاني والبيان، باعتبارهما مكملان لعلم النحو، وأكد على طاقتهما الحجاجية عند الاستدلال بمباحثهما من تشبيه وكناية واستعارة - مما عد في الطرح التداولي الحجاجي المعاصر من الحجج المبنينة للواقع - في الطبقات المقامية المختلفة، يقول السكاكي: "إذا تحقّقت أنّ علم المعاني والبيان هو معرفة تراكيب خواص الكلام ومعرفة صياغات المعاني ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها بحسب ما يفي به قوة ذكائك، وعندك علم أنّ مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من جملتها وشعبة واحدة من دوحتها، علمت أن تتبع تراكيب الكلام الاستدلالي ومعرفة خواصها مما يلزم صاحب علم المعاني والبيان"[20].

فالسكاكي يشترط الاستدلال ويجعله لازما لصاحب علم المعاني والبيان ليستوفي القدرة على التوظيف الدقيق والمنهجي للحجج وترتيبها لتحقيق فاعليتها الإقناعية؛ أي أن المتكلم حين تكون له "نية التأثير في السامع عليه نظم الحجة والدليل في خطابه، ولهذا كان مفتاح السكاكي على علاقة بالحجاج، وما نظم الدليل إلا ما يقصده المحاجج من وضع حجة في كلامه ليقنع بها السامع"[21].

وقد أشار السكاكي في مواقع أخرى من كتابه إلى تعدد الطبقات المقامية التي تتنزل فيها الخطابات وأقر بتفاوتها بحسب أغراض القول وظروف إنتاج الخطاب كما تبين من قوله: "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين

مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد يباين مقام الهزل"[22]. فتعدد الخطاب يفي بتعدد الحجاج، لأن اكتشاف طبيعة العلاقة الحجاجية بين المحاجج والمحجوج مرهونة بمعرفة سياق الخطاب.

وغير بعيد عن ذلك نجد أن السكاكي قد تنبه مبكراً إلى ظاهرة الاستلزام التخاطبي، إذ تمتاز "اقتراحات السكاكي في "مفتاحه" عن باقي ما ورد في وصف الظاهرة بأنها تجاوزت الملاحظة الصرف وتحمل أهم بذور التحليل الملائم للظاهرة، أي التحليل الذي يضبط علاقة المعنى "الصريح" بالمعنى المستلزم مقامياً، ويصف آلية الانتقال من الأول إلى الثاني بوضع قواعد استلزامية واضحة"[23]. وما يميز هذا التقعيد الذي جاء به السكاكي للاستلزام التخاطبي أنه تحقق داخل وصف لغوي شامل، يسعى إلى الوقوف على كل مستويات التحليل اللساني الصوتي والتركيبي والدلالي والتداولي.

ومن خلال ما سبق إيراده يتضح أنّ علم المعاني عند السكاكي كان يهتم بأنواع الاستدلال الناجمة عن علاقة الخطاب المنتج بدلالته الوضعية في السياقات المقامية المتعددة لأجل مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومنه شروط إنتاج الخطاب، أما علم البيان عنده، والمتمثل في التشبيه ومنه التمثيل، والمجاز ومنه الاستعارة والكناية ذات الوظائف الحجاجية، فهو معرفة إيراد المعنى الواحد من طرق مختلفة بالزيادة أو النقصان في وضوح الدلالة، لمطابقة الكلام لأغراضه الأمر الذي يعنى بقوانين تفسير الخطاب، وعليه فإن كلا العِلمينِ يرتبط بالمفاهيم التداولية التي تؤسس للنظرية الحجاجية الحديثة.

وكاستنتاج عام يمكن القول إنّ البلاغة التقليدية اهتمت بالدرس الحجاجي من خلال المقام ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، إذ ركزت على شروط وظروف إنتاج الخطاب، كاختيار الألفاظ والافتراض المسبق ومبدأ التأدب والقصد والمقام، وشدَّدت على ضرورة مراعاتها قبل أي عملية خطابية تواصلية. إضافة إلى أنها عنيت بقوانين تفسير الخطاب، أي بالعلاقات التي تحكم فيه. ومن هذا الطرح وكمختزل يمكننا إرجاع الفضل في التأسيس الفني والعلمي للدرس الحجاجي إلى

الجهود الفلسفية والبلاغية انطلاقاً من الفكر اليوناني وإلى غاية الجهود العربية الإسلامية.

3 - الحجاج في القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم أسمى خطاب لغوي كوني وجهه المولى عز وجل للبشرية جمعاء، غرضه الإيمان بالله ووحدانيته، وبما أمر به ونهى عنه والتخلي عن المعتقدات الباطلة من جهة، والاقتناع به كدستور مرجعي قائم على جملة من الأحكام التشريعية المنظمة للحياة الاجتماعية من جهة أخرى.

وقد أنزل الله الذكر الحكيم "في بيئة شفهية أجَّلت الكلام ومجَّدت فعله، كما نشأ في تقليدٍ قبلي له أنظمته الاعتقادية ومراسمه الاقتصادية وضوابطه الاجتماعية. فنشأ الخطاب القرآني داخل هذه الملابسات، والأسيقة التداولية جعلته نصا يناظر نصوصا ويحاور مرجعيات ويجادل ثوابت كان لها فعلها في تاريخ شبه الجزيرة العربية الثقافي زمن الدعوة في بواكيرها"(24). الأمر الذي جعل من الخطاب القرآني خطابا يُحدث قطيعة معرفية مع الأعراف السائدة آنذاك، وعلى جميع المستويات.

إنّ الخطاب القرآني، وهو يحاور تلك الأنساق ويجادل تلك التعاليم ويسائل تلك الثوابت، "إنما كان يبني سياق فعله الخاص ويرسم موقع وجوده المفرد في فضاء ذي مرجعيات وسنن، ومن ثمة بدأ الخطاب القرآني يسري في البيئة العربية سريان تحويلٍ وتبديلٍ، فبعد أن كان طارئاً غدا متمكناً يوجه العقل الإسلامي سلوكاً وعملاً، اعتقاداً ونظراً إلى العالم"(25). فالاقتناع به كخطاب أبهر العقول وغير العواطف والسلوك؛ أي أنه شكل تحولاً فكرياً وحضارياً في البيئة العربية.

لقد توافر في القرآن من المعطيات ما "جعله خطاباً حجاجياً، وما جعل الحجاج يصيب كثيرا من العناصر اللغوية فيه مثل الكلمات والتراكيب والصور، وهي تتكرر فيه تكرارا جعل منها خصائص أسلوبه المميزة... وكونه خطابا يقتضي أنه إقناع وتأثير"(26). وهو التأثير الذي ركز جهوده على إصلاح الأمة، الأمر الذي أكده الطاهر بن عاشور بقوله: "إنّ الغرض الأكبر للقرآن هو إصلاح الأمة

بإسرها. فإصلاح كُفَّارها بدعوتهم إلى الإيمان ونبذ العبادة الضالة واتباع الإيمان والإسلام، وإصلاح المؤمنين بتقويم أخلاقهم وتثبيتهم على هداهم، وإرشادهم إلى طرق النجاح وتزكية نفوسهم ولذلك كانت أغراضه مرتبطة بأحوال المجتمع في مدة الدعوة"[27]. وهذا التصور كون "القرآن كتاب إصلاح بمعنى أنه يرمي إلى تغيير وضع قائم. فإذا كان ذلك كذلك كان القرآن حجاجاً ولا مراء، إذ من تعريفات الحجاج أنه عمل غرضه دائماً أن يغير وضعاً قائماً"[28]. ومن ثمة فالخطاب القرآني كله حجاج.

وقد تعددت أضرب الحجاج فيه بصورة صريحة، مع كثرة مخاطَبيه، مصداقا لقوله تعالى: "ها أنتمْ هَؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُمْ بِهِ عِلم فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلم وَاللَّهُ يَعلَمُ وَأَنتُمْ لَا تَعلَمونَ، مَا كَانَ إِبرَاهِيمُ يَهُودِيا وَلَا نَصرَانيا وَلَكِن كَانَ حَنِيفا مسلِما وَما كَان مِنَ المُشرِكين"[29]. والمقصود بذلك زعم كل فريق من اليهود والنصارى أن إبراهيم كان منهم، ومجادلتهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم والمؤمنين فيه، فقيل لهم: إنّ اليهودية إنما حدثت بعد نزول التوراة، والنصرانية بعد نزول الإنجيل، وبين إبراهيم وموسى "عليهما السلام" ألف سنة، وبينه وبين عيسى "عليه السلام" ألفان، فكيف يكون إبراهيم على دين لم يحدث إلا بعد عهده بأزمنة متطاولة؟ حتى لا تجادلوا هذا الجدال المحال[30]. فالقرآن الكريم حقل تتجادل فيه الذوات وتتفاعل وتحاج بعضها بعضا، وهو ما يفسر تنُّوع الأساليب الحجاجية القائمة على الجدل في القرآن الكريم والهادفة إلى الإقناع.

ظهر الاهتمام بالدرس الحجاجي في كنف البحث في معاني القرآن الكريم، وتبدَّى ذلك عند المفسرين، من خلال تفسيرهم لآي القرآن الكريم وتبيان معاني ألفاظه القائمة على البيان والاستدلال بغرض إقناع المتلقي بمبادئه. كما تجلى عند علماء الأصول انطلاقا من استنباطهم للأحكام الشرعية من الكتاب والسنة باعتبارهما خطابان حجاجيان، ثم التوصل إلى أنواع الخطابات ومقصديتها وأهدافها. ومن أمثلة ما قاموا به "أنهم قابلوا بين القياس التمثيلي في أصنافه ومبادئه وبين الاستدلال البرهاني الصوري في ضروبه وقوانينه، وخلصوا بعد

تقليب النظر فيها إلى وجوب الأخذ بقياس التمثيل في تحليل الخطاب الطبيعي الذي يمثله في أجلى مظاهره المصدران الإسلاميان: القرآن الكريم والحديث الشريف، وذلك لما ينطوي عليه هذا الخطاب من خصوصيات تعبيرية ومميزات مضمونية تقصر عن آدائها إمكانات البرهان الصوري"[31]. ومن ثمة استخلصوا جل الأحكام المتعلقة بالعقيدة الإسلامية المنظمة للحياة الاجتماعية.

ركز الأصوليون في اهتمامهم بالكتاب والسنة على تحليل الخطاب الشرعي لفهم مقاصد الشريعة، انطلاقا من أسباب النزول والمقامات التي يتنزل فيها الخطاب القرآني وظروف تلقيه من لدن المتلقي، كما تعرضوا إلى "تداولية الخطاب وأن المعنى يتحدد بالمتكلم، إذ نلاحظ أن البحث الأصولي فرَّق بين الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية للغة، وعلى هذا التمييز صنفوا النص إلى ظاهر ونص. والمصطلحات: نص، ظاهر، تأويل، دليل، مخاطب، دلالة، سياق، وجل المباحث الأصولية بعامة، تمثل إرهاصات لبحث لغوي ألا وهو البحث الحجاجي"[32].

فالبحث الأصولي من خلال اهتمامه بالوسائل الاستدلالية الخطابية توصل إلى أن أحكام الشريعة كلها تنقسم إلى ثلاثة أقسام لا رابع لها وهي: "فرض لا بد من اعتقاده والعمل به مع ذلك، وحرام لا بد من اجتنابه قولا وعقدا وعملا، وحلال مباح فعله ومباح تركه، وأما المكروه والمندوب إليه فداخلان تحت المباح على ما بينا قبل، لأن المكروه لا يؤثم فاعله، ولو أثم لكان حراما، ولكن يؤجر تاركه، والمندوب إليه لا يؤثم تاركه ولو أثم لكان فرضا، ولكن يؤجر فاعله"[33]. وبهذه النتيجة المتوصل إليها من خلال الاستدلال العقلي، يكون البحث الأصولي قد أسهم في رصد معالم النظرية الحجاجية الحديثة، التي تجلت في كثير من المقاربات.

ومن الدارسين الأصوليين الذين اهتموا بالحجاج كآلية إقناعية نجد الزركشي (ت 794هـ) في "برهانه" فقد عقد بابا سماه إلجام الخصم بالحجة وحد فيه الحجاج بقوله: "وهو الاحتجاج على المعنى المقصود بحجة عقلية، تقطع المعاند له فيه"[34].

فالحجاج عنده هو توظيف الحجج العقلية من طرف المرسل لإقناع المتلقي وإفحامه. واحتج بقوله تعالى: "بَلَ اَتَيناهُم بِالحَقِّ وَإِنَّهُم لَكَاذِبُونَ"(35). فهي بالنسبة إليه حجة عقلية تقديرها أنه لو كان خالقان في هذا الكون لاختل نظامه، أي لاستبد كل واحد منهما بخلقه، فكان الذي يقدر عليه أحدهما لا يقدر عليه الآخر، ويؤدي إلى تناهي مقدوراتهما، الأمر الذي يبطل الإلهية، فوجب أن يكون الإله واحدا أحد. ثم يشير إلى الزيادة في الحجاج، ورأى أن أحد الآلهة يغلب بعضهم بعضاً في المراد، ولو أراد أحدهما إحياء جسم والآخر إماتته لم يصح ارتفاع مرادهما، لأن رفع النقيضين محال، ولا وقوعهما للتضاد، فنفى وقوع أحدهما دون الآخر، وهو المغلوب، وهذه تسمى دلالة التمانع(36). فقد ربط الزركشي الحجاج بالعقل وعده منهجا استدلاليا لإقرار حقيقة معينة والسعي إلى إقناع المتلقي بها.

كما نجد ابن القيم الجوزية قد أشار إلى تعدد طرق الاستدلال والبرهان في إقامة الحجة وربطها بمقصدية الخطاب، وذلك في قوله: "والألفاظ لا تقصد لذواتها، وإنما يستدل بها على مراد المتكلم، فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريق كان عمل بمقتضاه، سواء كان بإشارة أو كتابة، أو بإمارة أو دلالة عقلية، أو قرينة حالية، أو عادة له مطردة لا يخلُّ بها"(37). فابن القيم يرى أن الهدف من الحجاج هو مراعاة الطاقة الحجاجية التي يحملها الملفوظ، أو الطريقة التواصلية، ومدى تأثيرها على عواطف وفكر المتلقي، والسعي إلى إقناعه بأحكام الخطاب الشرعي انطلاقاً من مقصدية الخطاب.

ومن نماذج الحجاج ما ورد في قصة سيدنا موسى عليه السلام على شكل حجج متنوعة أسست في ضوء بيانها بنية هذه القصة. وقد يظهر ذلك جليا في قوله تعالى: "وأَنَ ألقِ عَصَاكَ فَلَمَا رآها تَهتَزُ كَأَنَها جَانٌ ولَى مُدبِرًا وَلَم يُعَقّب يَا مُوسَى أَقبِل وَلَا تَخَف إِنكَ مِنَ الآمِنينَ، اسلُك يَدَكَ فِي جَيبِكَ تَخرُج بيَضَاءَ مِن غَيرِ سُوءٍ وَاضمُم إِلَيكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرهبِ فذَانِكَ بُرهَانَانِ مِن رَبكَ إِلى فِرعَونَ وَمَلَئِهِ إِنهُم كَانُوا قَومًا فاسِقِينَ"(38). فحجتا العصا واليد الواردتان في هذين الآيتين هما بمثابة الدليل القاطع لإقناع فرعون وقومه كي يصدقوا برسالة موسى - عليه السلام -،

ومن جحد بهذه الآيات فعليه كفره.

خاتمة:

وفي خضم هذه الدراسة العلمية لمفهوم الحجاج آن لي أن أخلُص إلى جملة من النتائج، تعد بمثابة استنتاجات توصلت إليها من خلال هذا البحث، وهي:

1 - توصلت إلى أن الحجاج فعل لغوي غائي، يتحقق بين ذوات فعالة ونشيطة، يسعى المرسل من خلاله حمل المتلقي على الإذعان، والسعي إلى إقناعه بشتى الآليات المختلفة حسب المقام.

2 - استنتاج أن الاستدلال البرهاني والحجاجي متعلقان بالخطاب. إلا أن البرهنة تخص المنطق الرياضي الصوري، أما الحجاج فيرتبط باللغة الطبيعية، التي تعتمد على المنطق الطبيعي الذي هو جزء من البنية العقلية عند الإنسان.

3 - يختلف الحجاج باختلاف الطبقات المقامية التي يتنزل فيها، ويفرض على المحاجج اختيار التقنيات الحجاجية بتراكيبها ومعانيها المختلفة والمتعددة التي تماشى والسياقات التي تُنتَج فيها الخطابات، وتنسجم تمام الانسجام مع غاية الخطاب الحجاجي.

4 - إنّ الحجاج في القرآن الكريم من خلال رؤى المفسرين والبلاغيين والأصوليين والكلاميين وغيرهم، ممن اهتموا به وبتحليل الخطاب القرآني والسعي إلى فهم مقصديته، يكتسي طابعا جدليا إقناعيا، وقد تَبَدَّى ذلك في تعدد الأساليب الإقناعية الرامية إلى إلزام الخصم على التغيير من مواقفه العاطفية والعقدية بالبراهين والحجج العقلية. وكل ذلك ارتبط بهدف الخطاب الشرعي ومقصديته.

الهوامش:

1 - سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2008م، ص 21.

2 - محمد طروس: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 2005، ص 14.

3 - أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت 1979،

مادة حَجَجَ، ج2، ص 29-30.
4 - الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، ط1، بيروت 1979، مادة حَجَجَ، ص 113.
5 - ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وزملائه، دار المعارف، القاهرة، مادة حَجَجَ، مج2، ص 779.
6 - الشريف الجرجاني: التعريفات، المكتبة العصرية، ط1، بيروت 1980م، ص 78.
7 - جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط3، مصر 1901م، ج2، ص 135.
8 - ينظر، عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، ط1، بيروت 2001، ص 15.
9 - محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 7.
10 - محمد الولي: مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 40، العدد 2، أكتوبر-ديسمبر 2011م، ص 20.
11 - إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب أبو الحسين: البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، ص 56.
12 - المصدر نفسه، ص 67.
13 - ينظر، محمد نظيف: الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2010م، ص 22.
14 - سورة الرحمن، الآية 1-4.
15 - جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض 1998م، ج6، ص 5.
16 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت 2001م، ج1، ص 56.
17 - محمد مشبال: التصوير والحجاج، نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 10، العدد 2، أكتوبر-ديسمبر 2011، ص 155.
18 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ص 57.
19 - عباس حشاني: خطاب الحجاج والتداولية، ص 31-32.
20 - أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ص 543.

21 - عباس حشاني: المرجع السابق، ص 36.
22 - أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي: المصدر السابق، ص 256.
23 - حافظ إسماعيلي علوي: التداوليات علم استخدام اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد 2011م، ص 296-297.
24 - علي الشبعان: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد، ط1، ليبيا 2010م، ص 52.
25 - المرجع نفسه، ص 54.
26 - عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص 41.
27 - محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس 1984، ج1، ص 81.
28 - عبد الله صولة: المرجع السابق، ص 43.
29 - سورة آل عمران، الآية 65-66.
30 - ينظر، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف، ج1، ص 567.
31 - طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1998م، ص 285.
32 - عباس حشاني: المرجع السابق، ص 45.
33 - ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، دار الآفاق الجديدة، بيروت، مج2، ج8، ص 13.
34 - بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق. محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج3، ص 468.
35 - سورة المؤمنون، الآية 91.
36 - ينظر، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: المصدر السابق، ص 469.
37 - شمس الدين محمد بن أبي بكر بن القيم الجوزية: إعلام الموقعين عن رب العالمين، دار الفكر، بيروت 2003، ج1، ص 173.
38 - سورة القصص، الآية 31-32.

References:

* - The Holy Quran.

1 - ‘Alawī, Hāfiẓ Ismāīl: At-tadāwuliāt ‘ilm istikhdām al-lugha, ‘Ālim al-Kutub al-Ḥadītha, 1st ed., Erbid 2011.

2 - Abderrahman, Taha: Al-lisān wa al-mizān aw at-takawthur al-ʻaqlī, Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, 1st ed., Casablanca 1998.
3 - Al-Duraydī, Sāmya: Al-ḥijāj fī ash-shiʻr al-ʻarabī al-qadīm, ʻĀlim al-Kutub al-Ḥadīth, 1st ed., Jordan 2008.
4 - Al-Jāḥiẓ, Abū ʻUthmān: Al-bayān wa at-tabyīn, edited by Darwīsh Jawīdī, al-Maktaba al-ʻAṣriyya, Beirut 2001.
5 - Al-Jurjānī, al-Sharīf: Al-taʻrīfāt, Al-Maktaba al-ʻAṣriyya, 1st ed., Beirut 1980.
6 - Al-Sakkākī, Yūsuf: Miftāḥ al-ʻulūm, edited by ʻAbd al-Ḥamīd Hindāwī, Dār al-Kutub al-ʻIlmiyya, 1st ed., Beirut.
7 - Al-Shabʻān, ʻAlī: Al-ḥijāj wa al-ḥaqīqa wa āfāq at-taʼwīl, Dār al-Kitab al-Jadīd, 1st ed., Libya 2010.
8 - Al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn: Al-itqān fī ʻulūm al-Qurʼān, Maṭbaʻat Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī, 3rd ed., Cairo 1901.
9 - Al-Zamakhsharī, Jār Allah: Al-kashshāf, edited by ʻĀdil A. ʻAbd al-Mawjūd and ʻAlī M. Muʻawaḍ, Maktabat al-ʻUbaykān, 1st ed., Riyadh 1998.
10 - Al-Zamakhsharī: Asās al-balāgha, Dār Ṣādir, 1st ed., Beirut 1979.
11 - Al-Zarakshī, Badr al-Dīn: Al-burhān fī ʻulūm al-Qurʼān, edited by Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Maktabat Dār al-Turāth, Cairo.
12 - Ben Achour, Mohamed Tahar: At-taḥrīr wa at-tanwīr, Al-Dār al-Tunisiyya li al-Nashr, Tunis 1984.
13 - El-Oualī, Mohamed: Madkhal ila al-ḥijāj, Majallat ʻĀlim al-Fikr, Kuwait, V.40, Issue 2, October-December 2001.
14 - Ibn al-Qayyim al-Jawziyya: Iʻlām al-muwaqqiʻīn ʻan̊ rab al-ʻālamīn, Dār al-Fikr, Beirut 2003.
15 - Ibn Faris, Ahmad: Maqāyīs al-lugha, edited by Abd al-Salam Harūn, Dār al-Fikr, Beirut 1979.
16 - Ibn Ḥazm: Al-iḥkām fī ʼusūl al-aḥkām, Dār al-Afāq al-Jadīda, Beirut.
17 - Ibn Manẓūr: Lisān al-ʻArab, edited ʻAbdallah ʻAlī al-Kabīr and others, Dār al-Maʻārif, Cairo.
18 - Ibn Wahb, Isḥaq: Al-burhān fī wujūh al-bayān, edited by Ḥifnī Muḥammad Sharaf, Maṭbaʻat al-Risāla, Cairo.
19 - Mechbal, Mohamed: At-taṣwīr wa al-ḥijāj, Majallat ʻĀlam al-Fikr, Kuwait, V.40, Issue 2, October-December 2001.
20 - Nadif, Mohamed: Al-ḥiwār wa khaṣāʼiṣ at-tafāʻul at-tawāsulī, Ifriqiya al-Sharq, Casablanca 2010.
21 - Ṣūla, ʻAbdallah: Al-ḥijāj fī al-Qurʼān min khilāl aham̊ khaṣāʼiṣihi al-

’uslūbiyya, Dār al-Fārābī, 1st ed., Beirut 2001.
22 - Tarous, Mohamed: An-naẓariyya al-ḥijājiyya min khilāl ad-dirāsāt al-balāghiyya wa al-manṭiqiyya wa al-lisāniyya, Dār al-Thaqāfa, 1st ed., Casablanca 2005.



مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 43 - 59
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

أدب الرحلة
إشكالية المصطلح وزئبقية المفهوم

نصيرة بحري
بإشراف د. محمد قادة
جامعة مستغانم، الجزائر

الملخص:

يروم هذا البحث مناقشة إشكالية من الإشكاليات التي علقت بأدب الرحلة ألا وهي إشكالية المصطلح، ذلك أن هذا النوع من الأدب عرف بعدة نعوت، كالأدب الجغرافي، الأدب الإثنوغرافي، الأدب السياحي، وما إلى ذلك من المسميات، والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على انفتاح هذا الحقل المعرفي على غيره من ضروب الفن الأخرى لتعدد بذلك المفاهيم تبعا لتعدد المصطلحات وزوايا النظر معلنة عن إشكالية حقة لا على مستوى التسمية فحسب بل على مستوى التجنيس أيضا.

الكلمات الدالة:

الرحلة، المصطلح، الأدب المقارن، الصورائية، الآخر.



Travel literature
Problematic of the term and fluctuation of the concept

Nacera Bahri
Under the supervision of Prof. Mohamed Kada
University of Mostaganem, Algeria

Abstract:

This research aims to discuss one of the problems related to the travel literature, which is the problem of the term, since this type of literature was known under several epithets, such as geographical literature, ethnographic literature, tourist literature and other names, which indicate the opening of this field of knowledge on other forms of art leading to the multiplication of concepts according to the multiplicity of terms and points of view, thus posing a problem not only at the level of denomination, but also at the gender level.

تاريخ الاستلام: 2019/4/11 - تاريخ القبول: 2019/6/18
kadamed67@gmail.com

Keywords:
travel, term, comparative literature, imagology, the other.



مقدمة:

لئن كانت الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والسيرة وغيرها واضحة الحدود والمعالم في كتب النقاد والمنظرين للأدب، فإن جنس الرحلة لا يزال ينفلت من كل تحديد معلنا عن تمرده، ممتنعا عن الانكشاف النقدي، الأمر الذي جعل منه نصا إشكاليا لا على مستوى التسمية فحسب، بل على مستوى المفهوم أيضا، ليصبح بذلك هاجسا يطارد الباحثين المقتحمين لهذا الفضاء المعرفي ذلك أنه "نص فيه كل شيء وهو في ذاته لا شيء"(1)، فيه كل شيء أي أننا نقصد بذلك أنه نص تمتزج فيه جل سمات الفنون الأخرى التي أومأنا لها سابقا، هذا فضلا عن غنى محتوياته وتشعب موضوعاته، وهو في الوقت ذاته لا شيء أي أنه لا يزال يبحث عن موقعه ضمن خريطة الأجناس الأدبية ليثبت شرعية انتسابه وأحقيته بذلك.

فما هو المقصود إذن بأدب الرحلة؟ وما المصطلحات المتاخمة له؟ وما الأسباب الكامنة وراء هذا التعدد الاصطلاحي والمفاهيمي؟

كل هذه التساؤلات وغيرها نروم الإجابة عنها هاهنا وإن كانت محاولتنا هذه ليس الغرض منها إلا إثارة الأسئلة وتحفيز القلق المعرفي والحمل على المساءلة أكثر من الطمع في الإجابة على حد تعبير الباحث عبد الملك مرتاض في قوله: "فلم يكن الجواب قط في قلق المعرفة فصلا في الخطاب في حين أن المساءلة هي استفزاز معرفي يحمل على الاستزادة من القراءة والتفكير فأيهما الأمثل إذن إجابة ساذجة أم مساءلة محيرة"(2).

وما دام الأمر كذلك فإنه لا مناص للباحث المشتغل بهذا الحقل المعرفي من أن يتقفى دلالة مصطلح أدب الرحلة في بعض المراجع بغية تقريب مفهومه للمتلقي. وقبل الحديث عن ماهية هذا الفن كان لزاما علينا أن نجر في رحلة بحث

عن مصطلح أدب الرحلة كاشفين بذلك عنه وعن مسمياته والاختلافات القائمة حوله.

1 - إشكالية المصطلح:

لا مندوحة لنا من الاعتراف بأن أي فن من الفنون الأدبية لم يعرف اضطرابا في المصطلح كالاضطراب الذي شهده مصطلح أدب الرحلة هذا الأخير الذي ظل عائما على تخوم أكثر من جنس أدبي، وتجدر الإشارة هاهنا إلى أن مصطلح الرحلة هو من أكثر المصطلحات التي استخدمت للدلالة على أدب الرحلات وإن ارتأى البعض بأن هناك تمايزا بين المصطلحين على اعتبار أن الرحلة بوجه الإجمال تعبر عن سفر لا يشترط فيه أن يكون مقيدا في حين أن الرحلة الأدبية هي خطاب أو نص مكتوب لحكاية سفر.

ولعل أكثر الأسئلة التي أثارت استفزازنا ونحن نحاول معرفة التمايزات الموجودة بين مصطلحي الرحلة وأدب الرحلة هو إضافة كلمة "أدب" إلى "الرحلة" فلماذا إذا أدب الرحلة وليست الرحلة فحسب؟ ولماذا تخلو الملاحم والقصة والرواية بله حتى المقامة من هذه الإضافة ولكنها تنتظم في دائرة الأدب رغم ذلك، في حين تحتاج الرحلة إلى هذه الإضافة؟، وكأن الرحلة يعتورها نَقص من دون كلمة أدب، أو كأن كلمة أدب كفيلة بحل معضلة التجنيس فيها، ويبدو أن كلمة أدب في اعتقاد البعض هي التي تخرج الرحلة من دائرة التاريخ والجغرافيا والرواية والسيرة لتدخلها إلى ميدان الأدب لتكتسي بذلك شرعيتها، أي أنها تخرجها من دائرة العموم إلى الخصوص.

ولو تتبع الباحث مصطلح الرحلة ذاتها في بعض المراجع العربية لوجد أنها هي الأخرى عرفت بتعدد نعوتها ومسمياتها، فوسمت بالرسالة والتصنيف والكتاب والتقييد والتذكرة والمطلع على رحلة ابن فضلان سيجد بأن محققها ينعتها بالرسالة فيما يسميها صاحبها بالكتاب(3)، وهو الأمر ذاته الذي نجده عند ابن الخطيب الذي كان يسمي رحلته بكتاب الرحلة غير أن محقق الرحلة قد رأى بأن هذه التسمية فيها كثير من المبالغة وهو ما لمسناه في قوله: "والواقع أن إطلاق كلمة

رحلة على جميع أجزاء الكتّاب فيه شيء من المبالغة والتعميم لأن الكتّاب، كما هو واضح من عنوانه نفاضة الجراب عبارة عن خليط عجيب من النثر والشعر والتاريخ، أما وصف الرحلة في حد ذاته فيقع في الواحد وعشرين ورقة الأولى من هذا المخطوط"[(4)].

ويلجأ محقق رحلة تحفة الألباب ونخبة الإعجاب لأبي حامد الأندلسي إلى وصف الرحلة مرة بأنها كتّاب ومرة بأنها تصنيف أو رسالة[(5)]، ويسمي ابن قنفد رحلته الزيارية بالتقييد، فيما يلغي ابن هطال مفهوم الرحلة ويعوضها بالكتّابة والتأريخ والرسائل، أما أبو دلف فيؤكد في تقديمه لرسالته على العنوان والمتن وهو المتأثر بالأساليب والأشكال المقامية حينما يقول "ورأيت تجريد رسالة شافية"[(6)].

أما إذا ما تجاوزنا ذلك كله إلى الحديث عن مصطلح أدب الرحلة فإننا نصطدم بجملة من المسميات كما هو الحال مع مصطلح الأدب الجغرافي الذي أطلقه الباحث الغربي كراتشكوفسكي في كتّابه الذي وسمه بـ"تاريخ الأدب الجغرافي"، والحق أن هذا الباحث كان محقا في هذا التوصيف، كيف لا والرحلات تزخر بالمعلومات الجغرافية الأمر الذي يؤكد على أن هناك تواشجاً بين الرحلات وعلم الجغرافيا.

أما الباحث الجزائري عبد الملك مرتاض فقد استخدم مصطلح أدب المذكرات للدلالة على أدب الرحلة وهو ما يمكن أن نستشفه من قوله: "عرفت هذه الفترة لونا من أدب المذكرات، وقد تعلقت هذه المذكرات خاصة، بموضوع الرحلات فقد اتفق أن سافر كتّاب جزائريون إما داخل الجزائر أو خارجها، فصوروا شعورهم إزاء ما شاهدوا وسجلوا عواطفهم اتجاه ما صادفهم في رحلاتهم، وهذا اللون من الأدب وإن لم يشع في الجزائر على نحو يجعل منه فنا رفيعا ذا نتائج أدبية ذات شأن، فإنه مع ذلك لا يخلو من مسحة أدبية تجعل إهماله ضربا من العقوق، وقد اهتم بهذا الفن كتّاب يختلفون في الثقافة والتوجيه والسن ولعل أهمهم جميعا أربعة وهم: ابن باديس، محمد الغسيري، محمد بوزوزو، وحمزة بو كوشة"[(7)].

فالمتأمل في هذا الكلام سيدرك حتما بأن ما يقصده الكاتب بأدب المذكرات هاهنا هو الرحلات عينها، كما أن النماذج التي ذكرها للاستدلال قد عُرِفت برحلاتها وبتجوالها في الأرض، وما أثار انتباهنا في هذا الكلام حديث الباحث عبد المالك مرتاض عن أهمية أدب الرحلات وهو ما يمكن للباحث أن يستخلصه من قوله فإنه لا يخلو من مسحة أدبية تجعل إهماله ضربا من العقوق وكأننا نلمس في كلامه دعوة إلى الاهتمام بهذا الفن وإعادة الاعتبار له.

وغير خاف أن تسمية الباحث عبد المالك مرتاض لهذا الفن بأدب المذكرات مردها إلى اقتراب هذين الفنين من حيث المنهج المعتمد في التدوين فالحديث باليوم والشهر والسنة عادة هو أسلوب لكتابة المذكرات هذا فضلا عن غلبة السرد الذاتي بضمير المتكلم في كلا الفنين كل ذلك أوقع صاحبنا في الالتباس فوجدناه يتكلم عن المذكرات والرحلات وكأنهما فن واحد رغم كونهما فنين متمايزين لكل منهما ما يميزه عن الآخر.

ويطالعنا الباحث نواف الجحمة عبد العزيز في مستهل بحثه الموسوم بـ"رحالة الغرب الإسلامي وصورة المشرق العربي من القرن السادس إلى القرن الثامن" بمصطلح آخر غير بعيد في دلالته اللغوية عن الرحلة وهو مصطلح أدب السفر(8)، وإن كانت هذه التسمية في نظرنا لم تضف جديدا لأن صاحبها اكتفى بالإتيان بمرادف الرحلة ولم يعمد إلى البحث عن بديل آخر للمصطلح كما فعل سابقوه.

وينحو الباحث بوقرط الطيب المسار ذاته ليفاجئنا بمصطلح آخر ألا وهو مصطلح السفرنامة بل إننا نجده يستخدمه كمرادف لأدب الرحلة وهو ما نلمسه في قوله: "يعد أدب الرحلات "السفرنامة" وثيقة تاريخية هامة تجاوزت في حيثياتها وقضاياها الدراسة الجغرافية والتاريخية إلى دراسة ثقافات مجتمعات عديدة"(9).

وغير بعيد عن فكرة السفر، يقترح علينا الباحث مارس بلقاسم تسمية هذا الفن بقصة السفر وهو ما يمكن للباحث أن يستشفه من قوله: "الرحلة أو قصة السفر اليوم من المجالات التي لم يولها النقد الأدبي عناية تذكر"(10).

والناظر في هذه التسميات الأخيرة (أدب السفر، السفرنامة، قصة السفر)

يجد أنها لا تبتعد عن فكرة السفر وعن فعل السفر ذاته، وكيف لا والسفر هو العنصر المهيمن في الرحلات كلها دون استثناء مهما تعددت دوافعها والمرامي الداعية إليها.

وإن كان الباحثون الذين سبق ذكرهم قد ركزوا على مصطلح واحد في حديثهم عن أدب الرحلات فإن ما أثار استغرابنا حقا هو أن نجد تعددا في استخدام المصطلح عند الباحث الواحد وهو ما لمسناه عند الباحث يوسف وغليسي هذا الأخير الذي تفرد عن الآخرين في كونه استعار مصطلحات جديدة للتعبير عن أدب الرحلات كيف لا وهو باحث متخصص في المصطلحات الأدبية والنقدية وله موسوعة ضخمة في هذا المجال فلا ضير إذا تعددت النعوت لديه ما دامت تصب في القالب ذاته.

ومن هنا فإنه لا جرم من أن نشير إلى أن مصطلح أدب الرحلة هو من أكثر المصطلحات التي استأثرت اهتمامه ذلك أنه "من أكثر المصطلحات استعمالا وهو يقوم على عنصرين أساسين، لا يستغني أحدهما عن الآخر على ما بينهما من تنافر ظاهري: نص أدبي لا يخلو من تخيل طبعا مكتوب من حول رحلة واقعية، ويقتضي ذلك أن تطفو أدبية النص وما تستلزمه من حضور تعبيري يقطر سردا ووصفا وبهاء لغويا على سطح مادة رحلية حدثت بالفعل في الواقع المكاني للكاتب"[11]، وهذا يحتم العنصر الثاني وهو إقصاء الرحلات الخيالية من هذا الأدب.

ولأن أدب الرحلات يُعْنَى بنقل تفاصيل السفر وتصوير الأمكنة المرتحل إليها وأحوال الناس وعاداتهم وثقافاتهم وأساليب عيشهم فلا غرو إذا من أن تتزاوج الرحلات بالإثنوغرافيا وتمتزج الأمر الذي حدا بالباحث يوسف وغليسي إلى نحت تسمية جديدة لهذا الفن وهي الأدب الإثنوغرافي[12] مازجا فيها بين علم الاثنوغرافيا وأدب الرحلات.

وإذا كان اصطلاح الجغرافيا الوصفية رائجا عند بعض الباحثين كما هو الحال عند الباحث ناصر عبد الرازق الموافي[13] وغيره فإن الباحث يوسف

وغليسي يقترح تسميته بأدب المسالك والممالك وهو ما عبر عنه في قوله: "وقد نعثر ضمن الأدب الجغرافي على مادة أخرى أكثر جغرافية مسبوكة بأدبية أقل، تسميها بعض الدراسات الجغرافيا الوصفية، وقد نسمح لأنفسنا بتسميتها أدب المسالك والممالك، وإذا أردنا استنصاص تراث جغرافي عربي كبير، اتخذ من التسمية الواحدة عنوانا لمجموعة كتب كتبها كتّاب مختلفون أردنا التماسها في كشف الظنون فألفينا عددها لا يقل عن تسعة كتب مختلفة تتراوح عناوينها بين المسالك والممالك ومسالك الممالك"(14).

ولما كان أدب الرحلات يختص بوصف الأرض وجبالها وسهولها ونجادها ووهادها فليس غريبا أن يسميه الباحث السالف الذكر بأدب التضاريس والأدب الكوزموغرافي انطلاقا من ذلك العلم (Cosmographie) الذي يتخذ من وصف الكون موضوعا له.

وإذا كانت المصطلحات التي استخدمها الباحث يوسف وغلسي قد تنوعت ما بين أدب الرحلة والأدب الجغرافي والأدب الكوزموغرافي وأدب المسالك والممالك هذا فضلا عن أدب التضاريس فإننا نعثر على تسمية أخرى لهذا الفن الأدبي اقترحها الباحث عبد الله الركيبي ألا وهي الأدب السياحي حيث وجدناه يكتب مؤلفا بعنوان في مدينة الضباب ومدن أخرى ثم يردفه بعنوان فرعي سياحة أدبية، فبعدما كتب لنا الركيبي "الجزائر في عيون الرحالة الإنجليز"، ها هو ذا يكتب عن عاصمة الإنجليز (مدينة الضباب) ومدن أخرى غيرها كما رأتها عيناه أو كما تخيلها أحيانا.

والجدير بالذكر أن الباحث عبد الله الركيبي كان حريصا في كتاباته على التمييز بين سياحته ورحلات الآخرين، وهو ما يتبدى في قوله: "لا بد هنا من التنويه بأنني لست رحالة سافرت بغرض التجول وتسجيل العادات والتقاليد أو وصف الطبيعة والتلذذ بالهواء الطلق وبرمال الصحراء الذهبية! ولكنني كتبت عن هذه المدن بعيون مفتوحة ومشاعر ودية ونظرة موضوعية وأحيانا نقدية، ومن ثمة ركزت على الجوهر لا على السطح، كما عنيت بمواقف معينة دون أن أوغل في

التفاصيل التي يهتم بها الرحالة في غالب الأحيان، ومنها المعلومات التاريخية والجغرافية وما شابه ذلك، أقول إنني قد أبديت اهتمامي بقضايا ربما تهم القارئ عندنا، وقد يجد إجابات عن أسئلة تخطر بذهنه وهو يقرأ هذه الصفحات، وفي الواقع إنني أعتبر ما كتبته من باب السياحة يرتاح إليها المرء بعد عناء التعب أو واحة يلوذ بها من متاعب الحياة وهمومها"[15].

والقارئ لهذا الكتاب يجد صاحبه قد فصل الحديث عن كل المدن التي حل بها فوصفها وذكر انطباعه حولها.

وأيا ما تكن المسميات والنعوت متعددة فإن المقصود واحد ألا وهو أدب الرحلات وإن كان الاختلاف كله هاهنا بشأن المصطلح فإن مرد ذلك راجع إلى غنى أدب الرحلات وموسوعيته وإلى اختلاف زوايا النظر بين الباحثين أنفسهم، كما أن هذا الكم الهائل من الاصطلاحات ينبئ بالتباس مفهوم هذا النوع من الأدب وبالضبابية التي تحوم حوله الأمر الذي يجعل مهمة الإمساك بخيوطه مهمة عصية على الباحثين وهو ما يومئ إليه الباحث شعيب حليفي في قوله: "وقد ظل هذا التنوع في النعوت شاهدا على وضعيتين اثنتين: الالتباس في التجنيس وغياب الوعي به، ثم التداخل بين الأشكال وغلبة بعض المسميات في عصر دون آخر"[16] مما يبقي القارئ في حيرة وتساؤل دائمين ويبقي إشكاليته لا تزال قائمة ومطروحة على بساط البحث والتلقي.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتسمية هذا الفن فهل سنعكس ذلك على ماهيته ومفهومه وهل سيكون أمره محل اتفاق بين دارسيه والمشتغلين عليه؟ هذا ما سنحاول أن نتوقف عنده في هذه المحطة مما استفدناه من رحلاتنا عبر صفحات الكتب وهو ما ارتأينا أن نعالجه وفق العنوان التالي:

2 - أدب الرحلة وزئبقية المفهوم:

حينما نحاول أن ندقق في تحديدنا لمصطلح الرحلة أو أدب الرحلة نصطدم بصعوبات كبيرة إذ تظهر لنا متناقضات شتى، ولعل مرد ذلك راجع إلى اختلاف الباحثين في تحديده وتباين آرائهم في ذلك، حتى أنه يتعذر على الواحد

منهم التفريق بينه وبين ضروب الفن الأخرى كالقصة والرواية والسيرة وغيرها، ذلك أن أدب الرحلة هو نص جامع لمجموعة من الاختصاصات.

ولعل هذا ما حدا بالباحث بولعسل كمال في دراسته الموسومة بـ"رحلة أبي حامد الغرناطي دراسة في الفضاء" إلى القول: "إن الناقد المقتحم لهذا الفضاء المعرفي/الأدبي سوف يقف حائرا أمام هذا النص الإشكالي الذي يمتنع عن التصنيف والانكشاف النقدي، ولعل الحاصل إلى حد الآن هو أن أدب الرحلة كان محل نزاع بين عدد من الباحثين في اختصاصات مختلفة، يتضمنها هذا الخلق الأدبي، كعلماء الجغرافيا والأنتروبولوجيا والإثنوغرافيا"[17].

ومعنى هذا أن أدب الرحلة هو خطاب يتسع لكثير من العلوم والقطاعات، الأمر الذي جعل الباحثين يحاولون تمزيق هذا النص قطعا لصالح مناهجهم واختصاصاتهم، محاولة منهم في فهم الشعوب والحضارات القديمة، واكتشاف أنماط العادات والتقاليد الاجتماعية والأساليب الثقافية والعقائدية في المجتمعات التي اخترقها الرحالة العرب المسلمون، مؤلفو هذه الرحلات.

ولعل هذا ما يؤكده الباحث جبور الدويهي في قوله: "نص غير واضح الحدود، يمكن أن يسكب فيه أي شيء: التوسيعات العلمية، وفهارس المتاحف، وحكايات الغرام، فهو يمكن أن يكون كتابا مليئا بالعلم، أو دراسة نفسية، أو بكل بساطة قصة حب أو كل ذلك معا"[18]، وفي هذا إشارة إلى سمة الانفتاح التي يمتاز بها الأدب الرحلي والموسوعية التي يمتع بها هذا الفن إذا ما وازنا بينه وبين الفنون الأخرى.

فلا ريب إذن أن أدب الرحلة (Récit de voyage) مفهوم عصي على الامتثال إلى تحديد قار يسلم له كل اقتراب قرائي لمدلوله، ذلك أن هذا الفن ظل مستوحش التصنيف داخل تراتبيات الأجناس الأدبية بوصفه جنسا شرودا (genre fuyant) لا يكف عن الفلتان من أي ضبط لمدارات تخييله عبر شعرية محددة ضمن مضمار جمالي محدد تتساقب من خلاله منازل التشكيل لتساقب انتظارات التأويل، وهو ما حدا بالباحث الفرنسي رولان هيونان

(Roland le Huenen) الذي يعد من أكبر النقاد الذين تصدوا لهذا الفن الملتبس إلى تعريفه في مقدمة إحدى كتبه بوصفه ينتمي إلى تلك الأجناس الهجينة التي ليس في إمكان أية شعرية أن تخلص بتحديد حاسم لها[19].

ولو تأملنا هذا الكلام لوجدنا أن اتسام أدب الرحلات بالهجنة ومزجه بين خصائص الفنون الأخرى وانفتاحه عليها جعله نصا انسيابيا إن صح التعبير يتأبى عن كل وصف أو تحديد ويبدو أن جمالية هذا الفن تكمن ههنا في غموضه في تمرده في تعدد مفاهيمه.

ورغم إقرار الباحثين بصعوبة تحديد أدب الرحلة إلا ذلك لم يمنعهم من محاولة تقريب صورته للمتلقي كما هو الحال مع الباحث زردومي إسماعيل الذي ارتأى بأنها "ذلك اللون من التأليف الذي يجمع بين الدافع الوجداني العميق، والتأمل الدقيق في رصد المشاهدات والظواهر بأناة ودقة، والبحث عن الأسباب والنتائج ببصيرة واعية"[20]، والمتفحص في هذا الكلام سيجد بأن صاحبه يرى بأن أدب الرحلة لا يتحقق إلا كان هناك مزج بين المشاعر والوصف الدقيق وفي حديث الكاتب هاهنا عن المشاعر هو إقرار بانتساب نص الرحلة إلى مجال الأدب.

أما الباحث محمد مسعود جبران فيرى أن "الرحلة فن من الفنون الأدبية حظي بالشهرة وكتب فيه أدباء الأمم وعلماؤها في التاريخ القديم والحديث تصانيف كثيرة نالت القبول من لدن القراء ومتذوقي الأدب ومحبي الوصف وذاعت بينهم لما تصوره من أحوال الرحالين وأحوال البلدان التي زاروها ولما تجسمه من مشاهد الطبيعة من جبال ووهاد ونجاد وسهول وبحار وصحاري وحيوانات وأنواء ومظاهر عمران وتجليات الحضارات وأيضا لما تجلوه من أوصاف الناس وعوائدهم وثقافاتهم"[21]، ويبدو أن هذا التحديد هو أقرب لأدب الرحلات لكونه يعرض لجل التفاصيل التي احتوت عليها الرحلات.

وفي السياق ذاته نجد الباحث إنجيل بطرس يعرف أدب الرحلات بقوله: "هو الرحلة التي يقوم بها رحالة إلى بلد من بلدان العالم ويدون وصفا له، يسجل

فيه مشاهداته، وانطباعاته بدرجة من الدقة والصدق وجمال الأسلوب والقدرة على التعبير"[22] وهو بهذا المفهوم يحيط بالأساسيات التي تشكل النص الرحلي ألا وهي الرحالة، السفر، الوصف، والموضوعية.

وهذا ما يمكننا أن نرصده أيضا عند الحاتمي الذي يقترب في تعريفه بشكل كبير من الإحاطة المفاهيمية الموضوعية الشاملة إذ يعتبر الرحلة "خطاب تنشئة ذات مركزية، هي ذات الرحالة، تحكي فيه أحداث سفر عاشته، وتصف الأماكن المزورة، والأشخاص الذين لقيتهم، وما جرى معهم من حديث، وغايتها من هذا الحكي إفادة القارئ وإمتاعه"[23].

ويتضح من هذا التحديد أن صاحبه قد جمع فيه بين الفائدة العلمية للرحلة والتي تتجلى في المعلومات المتعلقة بالرحالة ذاته وبالبقاع التي زارها والفائدة الأدبية أو الفنية والتي تتبدى في الإمتاع والتشويق فهي تجعل القارئ يرتحل بذهنه عبر المشاهد التي يرسمها له الرحالة فيتخيلها وكأنها ماثلة أمام عينيه فيشارك الرحالة سفره من خلال ذلك.

ويذهب الباحث حسني محمود حسين إلى أن "نمط الرحلات يتعرض إلى جميع نواحي الحياة، إذ تتوفر فيه فائدة وفيرة مما يهم المؤرخ والجغرافيا وعلماء الاجتماع والاقتصاد ومؤرخي الآداب والأديان والأساطير، فالرحلات منابع ثرة لمختلف العلوم، وهي بمجموعها سجل حقيقي لمختلف مظاهر الحياة ومفاهيم أَهْلِهَا على مر العصور"[24]. إن أدنى تأمل في هذا التعريف يجعلنا ندرك القيمة التي يحظى بها أدب الرحلات مقارنة بفنون الأدب الأخرى، وليس معنى ذلك أننا نَنتَقِصُ من قيمة الفنون الأخرى ولكن قلما نجد فنا يحوي مثل هذا الكم من المعارف.

ويصف الباحث حليفي شعيب الرحلة بأنها "إحدى الأشكال الكبرى الأم للأدب"[25]، ونستشف من خلال هذا التحديد الذي جاء به أنه يجعل من كل الأشكال الأدبية فروعا تنبثق من الرحلة. ويرى الباحث مجدي وهبة أن أدب الرحلات هو: "مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن

رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد... ويعتبر أدب الرحلات إلى جانب قيمته الترفيهية أو الأدبية أحيانا مصدرا هاما للدراسات التاريخية المقارنة"(26). ويعد هذا الكلام تأكيدا لما سبق ذكره.

ويذهب الباحث عمر بن قينة في تحديده لهذا الفن إلى أنه ضرب من السيرة الذاتية يقول: "فن الرحلة لون أدبي، ذو طابع قصصي، فيه فائدة للمؤرخ مثل الباحث في الأدب، والجغرافي وعالم الاجتماع وغيرهم، كما هو ضرب من السيرة الذاتية في مواجهة ظروف وأوضاع، وفي اكتشاف معالم وأقطار ووصفها، والحكم عليها وعلى المجتمع فيها حكاما ومواطنين، فهو وصف في النهاية لكل ما انطبع من ذلك وسواه في ذهن الرحالة عبر مسار رحلته"(27). ونلمس في هذا التعريف بعض السمات الجوهرية التي يتسم بها هذا الفن وهي الدقة في الوصف ونقد الأوضاع وتصوير الحقائق كما هي لأن الأديب الرحالة يصف كل ما تلتقطه عدسته من مشاهد، وكل ما يسمعه أو يراه.

وتقف الباحثة نوال عبد الرحمن الشوابكة موقفا مماثلا في تحديدها لهذا الفن بقولها: "أدب الرحلات فن تغمره الحياة، يزخر بالتجارب الحية، والحركة والانتقال من مكان لآخر، وهو بهذا يلتقي بالسيرة، ذلك أن كلمة سار تدل على المسير والانتقال، وتومئ بطول الطريق، وقطع المسافات، وتعدد المراحل، وهذا يتفق مع الكتابات التي تؤرخ لسيرة الإنسان منذ طفولته إلى شيخوخته"(28). ويبدو من خلال هذا التحديد أن الباحثة تحاول أن تبرز مواطن الائتلاف والتشابه بين أدب الرحلات والسيرة الذاتية على اعتبار أن الرحلات تطلعنا على سير أصحابها وتكشف عن مواهبهم ودوافعهم للقيام بتلك الرحلات.

ويشير الباحث ناصر عبد الرزاق الموافي إلى أن أدب الرحلات هو: "ذلك النثر الذي يصف رحلة أو رحلات واقعية، قام بها رحالة متميز، موازنا بين الذات والموضوع، من خلال مضمون وشكل مرنين، بهدف التواصل مع القارئ

والتأثير فيه"[29]. ونستشف من خلال هذا التحديد بعض الشروط الأساسية التي يجب أن تتوفر في هذا الفن وهي تتلخص أولا في الطابع النثري لما له من ميزات تتيح للرحالة الحرية في وصف المشاهد ونقل الأحداث أما الشرط الثاني فيتعلق بالواقعية وهو أهم شرط يميز أدب الرحلة عن غيره من الأنواع الأدبية ويضاف إلى هذه الشروط شرط آخر له علاقة بالرحالة وهو شرط التميز، ورغم اشتمال هذا التعريف على هذه الخاصيات إلا أنه يحصر أدب الرحلات في مجال النثر فقط، ونحن نعلم أن هناك بعض الرحلات التي كتبت شعرا كما أن شرط الواقعية لا ينفي اعتماد بعض الرحلات على الخيال على اعتبار أن أدب الرحلة عمل فني يمتزج فيه الواقع بالخيال.

وترى الباحثة أسماء أبو بكر أن أدب الرحلات "فن من فنون القول الأدبي يصف مجالات الحياة عند الرحالة الذي سجل رحلته أو حكاها لغيره ثم سجلها"[30]. في حين يرى الباحث سعيد بن سعيد العلوي بأنه: "جنس أدبي له من الصفات والخصائص ما يكفي لتمييزه عن الأجناس الأدبية لكونه خطابا مخصوصا له منطقه الذاتي وبناؤه ومكوناته وعناصره، وهو يجمع بين الإفادة والإمتاع فيسرد لنا العجائب والغرائب الأمر الذي يجعل الرحالة يتقمص شخصية السارد أو القاص"[31].

خاتمة:

بناء على ما سبق يمكننا أن نقول بأن مفهوم أدب الرحلات لم يستقر بعد فلا تزال ماهيته تنفلت من كل تحديد ولايزال الاختلاف حوله قائما ولعل مرد ذلك راجع إلى اختلاف استراتيجية القراءة لدى كل باحث كما أن عدم الاتفاق على مفهوم قار وثابت لأدب الرحلة وتعدد مسمياته إن دل على شيء فإنما يدل على موسوعيته وعلى الحرية التي يمتع بها وهو يتحرك عبر العديد من الأجناس الأمر الذي يجعل منه أدب إشكاليا حقا يطرح ما لا حصر له من الأسئلة المقلقة المحيرة في الآن ذاته، وهو ما يحدونا إلى القول "ما زال هناك تأرجح من الوجهة الاصطلاحية وما مازلنا نخلط ونخفق في التمييز وعلى كل حال فسيظل

هناك دائما شيء من الحيرة ولن يكون التمييز منبعا لتصنيفات قاطعة"[32] على حد تعبير الباحث الغربي بارت ونقصد بالتمييز هاهنا تمييز الرحلة عن حقول السرد الأخرى.

وهكذا ظل تحديد خطاب أدب الرحلة ملتبسا وتعيين نوعيته مبهما وتدقيق طبيعته مستعصيا بل مستحيلا. وقد عزا الباحث شعيب حليفي، صعوبة تحديد وصياغة مفهوم واضح لأدب الرحلة إلى عدة اعتبارات أساسية نذكر منها:

- غياب تعاريف دقيقة وعدم الوعي بالرحلة الأمر الذي نتج عنه غياب تقعيد واضح للمفهوم، سواء عند الرحالة أو عند اللغويين العرب.

- وجود نصوص رحلية كثيرة ثرية ومتنوعة، الأمر الذي يصعب معه تحديد مفهوم جامع تلتقي حوله كل النصوص الرحلية.

- انفتاح النص الرحلي على عناصر أخرى متحركة تحضر أو تختفي بدرجات متفاوتة بين النصوص[33].

ويبدو أن سمة الانفتاح في نظرنا هي من أبرز السمات التي تصعب على الباحث الوصول إلى تعريف مستقل لأدب الرحلات على اعتبار أنه نسيج لوشائج متعالقة من الأشكال والأجناس، كما أن تعدد الرؤى والتوجهات واختلاف زوايا النظر بين الباحثين من شأنه أن يقف حائلاً أمام تسييج هذا الحقل الموسوعي - إن صح التعبير - ووضع أطر له.

وإذا كنا قد قصرنا اهتمامنا هاهنا على واحدة من الإشكاليات التي يطرحها الأدب الرحلي ألا وهي إشكالية المصطلح والمفهوم فإنه لا يزال البحث فيه مستمرا لما يطرحه من إشكاليات على مستوى التجنيس والتصنيف.

الهوامش:

1 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر 2007م، ص 8.

2 - المرجع نفسه، ص 9.

3 - ابن فضلان: رحلة ابن فضلان، تحقيق سامي الدهان، مكتبة الثقافة العالمية، ط2، بيروت 1987م، ص 25-34.

4 - لسان الدين بن الخطيب: خطرة الطيف، رحلات في المغرب والأندلس، تحقيق أحمد مختار العبادي، دار السويدي، ط1، الإمارات العربية المتحدة 2003م، ص 26.

5 - ينظر، أبو حامد الأندلسي: تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، دار الآفاق الجديدة، ط1، المغرب 1983م، ص 12.

6 - أبو دلف: الرسالة الثانية، ترجمة محمد منير مرسي، عالم الكتب، مصر 1970م، ص 30.

7 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931م-1954م)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983م، ص 293.

8 - ينظر، كتاب نواف الجحمة عبد العزيز: رحالة الغرب الإسلامي وصورة المشرق العربي من ق6 إلى ق8، دار الأهلية، ط1، بيروت 2001م، ص 5.

9 - الطيب بوقرط: أدب الرحلة بين محوري التموقع والتوقع من منظور النقد الأدبي قراءة في الإشكاليات والآفاق، مجلة تاريخ العلوم، العدد السادس، ص 166.

10 - بلقاسم مارس: فن الرحلة في الرواية العربية من خلال الأشجار لعبد الرحمن منيف، دار نهى، ط1، صفاقص 2007م، ص 11.

11 - يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2009م، ص 278.

12 - المرجع نفسه، ص 279.

13 - ينظر، ناصر عبد الرازق الموافي: الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، ط2، مصر 1999م، ص 89.

14 - يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 282.

15 - عبد الله الركيبي: في مدينة الضباب ومدن أخرى، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2003م، ص 8.

16 - شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة وخطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2006م، ص 49.

17 - كمال بولعسل: رحلة أبو حامد الغرناطي، دراسة في الفضاء، ص 11.

18 - جبور الدويهي: الرحلة وكتب الرحلات الأوروبية إلى الشرق حتى نهاية القرن الثامن عشر، مجلة الفكر العربي، العدد 23، 1983م، ص 58.

19 - R. Le Huenen : Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? Les modèles du récit de voyage, Littérales, N° 7, Paris X, Nanterre 1990, p. 11.

20 - إسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، أطروحة دكتوراه دولة في

الأدب القديم، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، ص 12.

21 - محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب، المجلد الثاني، دار المدار الثقافية، ط1، 2009م، ص 7.

22 - إنجيل بطرس: الرحلات في الأدب الإنجليزي، مجلة الهلال، العدد 7، 1975م، ص 52.

23 - محمد الحاتمي: الرحلات المغربية السوسية بين المعرفي والأدبي، تقديم عباس الجراري، منشورات فريق البحث في التراث السوسي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، (د.ت)، ص 63.

24 - حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، ط2، بيروت 1983، ص 6.

25 - شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 81.

26 - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974م، ص 577.

27 - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995م، ص 97.

28 - عبد الرحمن نوال الشوابكة: الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري، دار المأمون، ط1، عمان 2008م، ص 243.

29 - ناصر عبد الرازق الموافي: الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص 41.

30 - أسماء أبو بكر: ابن بطوطة الرجل والرحلة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1992م، ص 11.

31 - ينظر، سعيد بن سعيد العلوي: أوروبا في مرآة الرحلة، صورة الآخر في أدب الرحلة المغربية المعاصرة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 1995م، ص 14.

32 - رولان بارت: لذة النص، ص 14.

33 - ينظر، شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 82.

References:

1 - ‘Abd al-‘Azīz, Nuwāf al-Ḥajma: Raḥḥālat al-Gharb al-islāmī wa ṣūrat al-Mashraq al-‘Arabī, Dār al-Ahliyya, 1st ed., Beirut 2001.

2 - Abū Bakr, Asmā’: Ibn Baṭṭūṭa ar-rajul ar-raḥḥāla, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 1st ed., Beirut 1992.

3 - Abū Dalaf: Ar-risāla ath-thāniyya, translated by Muḥammad Munīr Mursī,

ʻĀlim al-Kutub, Egypt 1970.
4 - Abū Ḥāmid al-Andalusī: Tuḥfat al-albāb wa nukhbat al-iʻjāb, Dār al-Afāq al-Jadīda, 1st ed., Morocco.
5 - Al-Alaoui, Saïd: ʼUruppa fī Marʼāt ar-riḥla, Maṭbaʻat al-Najāh al-Jadīda, 1st ed., Casablanca 1995.
6 - Al-Duwayhī, Jabbūr: Ar-riḥla wa kutub ar-raḥalāt al-ʼuruppiyya ilā ash-sharq, Majallat al-fikr al-ʻArabī, Beirut, N° 23, 1983.
7 - Al-Muwafī, Nāṣir ʻAbd al-Razzāq: Ar-riḥla fī al-adab al-ʻarabī ḥatta nihāyat al-qarn ar-rābiʻ al-hijrī, Dār al-Nashr li al-Jāmiʻāt, 2nd ed., Cairo 1999.
8 - Al-Shawabka, ʻAbd al-Raḥmān Nawāl: Ar-raḥalāt al-andalusiyya wa al-maghribiyya ḥattā nihāyat al-qarn at-tāsiʻ al-hijrī, Dār al-Maʼmūn, 1st ed., Jordan 2008.
9 - Barthes, Roland: Ladhdhat an-naṣ, (The pleasure of the text), translated by Mundhir ʻAyyāchī, Markaz al-Inmāʼ al-Ḥaḍārī, 2nd ed., Aleppo 2002.
10 - Ben Quina, Omar: Fī al-adab al-jazāirī al-ḥadīth, OPU, Alger 1995.
11 - Ḥalīfī, Shuʻayb: Ar-riḥla fī al-adab al-ʻarabī at-tajannus, āliyyāt al-kitāba wa khitāb al-mutakhayyil, Ruʼya li al-Nashr, 1st ed., Cairo 2006.
12 - Huenen, Roland Le: Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? Les modèles du récit de voyage, Littérales, N° 7, Paris X, Nanterre 1990.
13 - Ḥussein, Ḥusnī Maḥmūd: Adab al-riḥla ʻinda al-ʻArab, Dār al-Andalus, 2nd ed., Beirut 1983.
14 - Ibn al-Khaṭīb, Lisān al-Dīn: Khaṭrat at-ṭayf, raḥalāt fī al-Maghrib wa al-Andalus, edited by Aḥmad M. al-ʻAbbādī, Dār al-Suwwaydī, 1st ed., UAE 2003.
15 - Ibn Faḍlān: Riḥlat Ibn Faḍlān, edited by Sāmī al-Dahhān, Maktabat al-Thaqāfa al-ʻĀlamiyya, 2nd ed., Beirut 1987.
16 - Mares, Belkacem: Fan̊ al-riḥla fī ar-riwāya al-ʻarabiyya min khilāl al-Ashjār li ʻAbd al-Raḥmān Munīf, Dār Nūhā, 1st ed., Sfax 2007.
17 - Mortad, Abdelmalek: Funūn an-nathr al-adabī fī al-Jazāir, OPU, Alger 1983.
18 - Mortad, Abdelmalek: Naẓariyyat an-naṣ al-adabī, Dār Houma, Alger 2007.
19 - Ouaghlissī, Youcef: Fī ẓilāl an-nuṣūṣ taʼammulāt fī kitābāt jazāʼiriyya, Ed. Joussour, 1st ed., Alger 2009.
20 - Rekibi, Abdallah: Fī madīnat ad-ḍabāb wa mudun ʼukhra, Algerian Writers Union, Algiers 2003.
21 - Wahba, Majdī: Muʻjam muṣṭalaḥāt al-adab, Maktabat Lūbnān, Beirut 1974.



مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 61 - 70
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

أثر الرواية الغربية في الرواية العربية
دراسة مقارنة

د. الطيب بوشيبة
جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، الجزائر

ملخص:

تدور هذه الدراسة حول جنس الرواية في العالم العربي من منظور تأثره بالرواية الغربية. وذلك من خلال المقارنة بينهما على مستوى المفهوم والخصائص الفنية، اعتمادا على تمييز أوجه التشابه بينهما مِن أوجه الاختلاف. حيث قمنا بتحديد ماهية الرواية ومفهومها عند كل من العرب والغرب وحدود التداخلِ بين المفهومين، وكذا نشأة الرواية العربية وتأثرها بالرواية الغربية. ثم عقد المقارنة وفق بعديّ التماثل والمفارقات. ثم جاءت الخاتمة ببعض الملاحظات.

الكلمات الدالة:

الرواية، العرب والغرب، المقارنة، التأثير والتأثر، أوجه التشابه.



Impact of the Western novel on the Arab novel
A comparative study

Prof. Tayeb Bouchiba
Ahmed Ben Bella University Oran 1, Algeria

Abstract:

This study is about the genre of the novel in the Arab world in a perspective of its impact by the Western novel. We compared them in terms of concept and technical characteristics, distinguishing their similarities from the differences. We defined the novel and its concept both in Arabic and in the West and the limits of the overlap between the two concepts, as well as the emergence of the Arab novel and the influence of the Western novel. Then we made the comparison according to the dimensions of the symmetry and the paradoxes. Then came the conclusion with some observations.

Keywords:

novel, Arabs and West, comparison, influence, similarity.



تاريخ الاستلام: 2019/5/13 - تاريخ القبول: 2019/6/25
bouchiba.tayeb@univ-oran1.dz

1 - تحديد ماهية الجنس الروائي:

لقد ظهر مصطلح الرواية في العصور الوسطى ليعني أولا قصصا شعرية، ثم قصصا نثرية. لكن هناك مصطلح آخر لصيق بمفهوم الرواية ألا وهي الحكاية. وفيما بعد مفهوم القصة. إنّه حضور قصة ذات حوادث حقيقية أو خيالية.

فالرواية هي الجنس الأدبي الحديث الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة. فهي تبدأ بالعنصر الّذي يوافق خصوصيتها، والّذي يتمّثل في الذات الإنسانية؛ فهي تنسج السيرة الذاتية لإنسان ما باستدعاء التاريخ الاجتماعي. ففيها قد نقابل شخصا واحدا، وقد نقابل عشرات الأشخاص، ونسمع إلى وجهة نظرهم في الحياة وأنينهم وشكواهم[1].

فهي كما يعرفها ميلان كونديرا: "ليست الرواية اعترافا من اعترافات المؤلِّف. بل هي سبر ماهية الحياة الإنسانية في الفخ الذي استحاله العالم"[2].

وتعدّ الرواية أُمّاً للفنون؛ لأنها تستوعبها جميعها حتى عندما تتحدث الرواية عن الموت، إنّنا نعتبره الوجه الآخر للحياة، أو الحياة نفسها؛ فلا حياة بلا موت. وهي كما يعرّفها عميدها العربي نجيب محفوظ: "إنّ لكل رواية عندي ملفاً أشبه بملف الباحث الأكاديمي" ومعنى ذلك أنّ منظورها يختلف من حال الكاتب الروائي عن حال الشاعر[3]. فهو يؤكد مع غيره من الدارسين والروائيين أنّ فن الرواية يمتاز عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى بأنّه الفن القادر على التطوّر ومواكبة التحولات الكبرى خاصة في مجال تسجيل الأحداث ذات الأهمية في تاريخ الشعوب والأفراد. فهو يغوص في أعماق الذات الفردية والجماعية. فكاتبها لا تدفعه الموهبة، والذكاء فقط. لأنه حسب رأي أحمد أبو مطر "يقوم بدور المؤرّخ والعالم النفسي، والمحلل الاجتماعي في آن واحد"[4].

يقابل مصطلح الرواية باللغة العربية، ويستخدم للدلالة على لون أدبي معيّن استخداما حديثا. وبعد أن ظهرت بصورة رسمية الرواية الحديثة، والمذهب الرومانسي. أخذت من المعنى الخيالي الّذي ارتبط زمنيا بكلمة (Roman)، وفي عصرنا هذا تعددت أشكال البناء الروائي بتعدد المذاهب الأدبية، والتيارات

الفكرية. ولعلّ الرواية تتميّز عن بقية الأشكال الأخرى بقدرتها على استيعاب جوانب كثيرة من حياة الإنسان. لأنّها تتيح للروائي - بفضل إطارها المتّسع - فرصة المعالجة العميقة الشاملة لكل المعطيات الاجتماعية المحيطة بها(5).

ويرى حليم بركات أنّ الرواية تمتاز بالدقّة والاستيعاب والعمق. أنها تتناول الإنسان بعمق وبأبعاده جميعا، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ تجربة الروائي موضوعية في طبيعتها، فهو يعاني التجربة، ويعيد خلقها خلقا جديدا يبدعه بحيث تبدو لنا مقنعة. ويقول يسري هيوك: "إنّ الرواية هي صورة من الحياة. والحياة مألوفة بالنسبة لنا كذالك. قبل كل شيء دعونا ندرك الرواية باستعمال أذواقنا ودعونا نحكم فيها إذا كانت صادقة بالحياة كما هي الحياة"(6).

أ - الرواية عند الغرب:

من الصعب جدا تقديم تعريف شامل واستقصائي للرواية. لأنها كما يقول جون كابرياس (Cabries): "تستطيع أن تستخدم جميع الأجناس للخطاب وبالخصوص أغلب لغات مجتمع في عصر معيّن، وتستطيع أن تقوم على أية بنية اجتماعية ونفسية"(7).

من هنا تعددت التعريفات حسب الاتجاهات الفنية والفلسفية للمنظّرين فإذا كان هيغل (Hegel) قد دشّن تنظيرا للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر(8)، فإن جورج لوكاتش (Lukatcsh) قد تابع نفس الاتجاه الفلسفي التاريخي ليرى الرواية "ضرورة التعبير عن العالم الحديث، وأنها ليست فقط مجرد أشكال وأجناس تعبيرية منحدرة من التجريب والممارسة، بل هي أشكال كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية تستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية تشترطها وتحدد فعاليتها"(9).

أما باختين (Bakhtine) فقد تخلى عن هذا الربط بين الرواية والطبقة البرجوازية، وانطلق من خلفية لسانية سيميائية وتبنّى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع واعتبر الرواية مجالا لتوليد المعاني الجديدة.

إنها جزء من ثقافة المجتمع. والثقافة مثل الرواية مكوّنة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات. مثلت هذه الإشارات المقتضبة البدايات الأولى لتعريف الجنس الروائي وإدخاله مجال الحداثة والمعاصرة[10]. لقد تشكّلت في جنوب أوروبا في فجر الأزمة الحديثة، وتمثّل كيانا تاريخيا في ذاته. فكانت الروايات الأوروبية الكبرى في بداياتها تسلية.

فقد بدأت في بدايات القرن التاسع عشر، وانتصبت على قدميها، وفرضت نفسها. وأخذت أهميتها تتزايد في المجتمع الغربي[11]. وأصبحت الروايات البريطانية، الفرنسية، الروسية. وحتى الأمريكية، أنجزت أهمّ مساراتها الواقعية الأصلية، بتوجهاتها المختلفة (التاريخية ولاجتماعية والنفسية). وخاضت أهم معاركها الحداثية في العقود الأولى من القرن العشرين. ومن أهم أعلامها الأمريكي وليم فوكنز (1897م-1962م)، والإنجليزية فيرجينيا وولف (1882م-1941م) وغيرهم من الروائيين والروائيات[12].

ب - الرواية عند العرب:

إنّ هذا النوع من الفن القصصي لم يعرفه كُتّابنا القدماء، إنّما دخل أدبنا في جملة ما دخله بتأثير الحضارة الجديدة. وقد سلكت الرواية في تطورها نفس السبيل الذي سلكته القصة القصيرة. فظهرت أول أمرها في ترجمات شتى من الأدب الأوروبي، وظلّت الترجمة مصدرها الأكبر حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى. على أنه منذ أوائل القرن العشرين بعض الأقلام اتجهت نحو التأليف، وازدادت حركة التأليف نشاطا بعد الحرب العالمية الثانية ولا زالت، حتى بلغت اليوم شوطا بعيدا في ميدان التقدم[13].

2 - نشأة الرواية العربية وتأثرها بالرواية الغربية:

وصلت الرواية إلى الوطن العربي عن طريق الاتّصال بحضارة الغرب. وإن كان المشرق نفسه مستهدفا لدى الدول الأوروبية في البداية بإقامة علاقات

تجارية ثم التبادل المعرفي والثقافي.

ولا ينكر أحد أنّ هذا الفنّ وصلنا متأخرا لعدّة أسباب من أهمها أنّ الرواية ينتجها مجتمع مستقر، ليتطلّع إلى التغيير، فهو فن الطبقة الوسطى، فهي تكتب لنقرأ. وهو ما يتطلّب انتشار التعليم بدرجة مقبولة، وبالنظر إلى الأوضاع الّتي شهدها الوطن العربي من حرب وسلم، وما خلّفته من تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية من جهة. ومن جهة إيجابية أخرى وعي قومي وانتفاضات وطنية، وجهود وأعمال صحفية تتحدث خاصة عن تطوّر الأوضاع الثورية. كلّ هذه الجهود خلقت مناخا جديدا يتطلّب بناءً ومعيارا فنيا جديرا بالتعبير عن هذه الأحوال الاجتماعية الجديدة(14).

فكلّ ما تقدّم يدعونا للقول إنّ ميلاد الرواية العربية كان في مطلع القرن العشرين، فقد اكتشف المجتمع العربي الرواية، وهو يكتشف الغرب، فقد كانت الرواية العربية أقرب من الأوروبية في أشكالها ومضامينها؛ لأنّ الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجِّهة للنهضة العربية تدور حول فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها، وقد كان الانفتاح للآثار الأجنبية يبتدئ من الأصول؛ أي طبيعة هذا الموروث القصصي، ونموّه في المجتمع العربي(15).

كانت الروايات العربية في بادئ أمرها في شكل قصص قصيرة، تصدر سلسلة في المجلات. فنجد مجلة "الجنان" قد ساهمت في ذلك، وكان لسليم البستاني دور كبير في هذا المجال؛ فساعد في ذلك أنّ المجلة كانت ملك لوالده، فنشر رواياته.

بعد ذلك طّور أسلوبه جاعلا منه خطبا ووعظا وإرشادا، وإذا أخذنا الأمر من باب الجد والتفكير نجد هذه الروايات معبرة عن الحالة الاجتماعية. ولعلّ الصحافة ونشوء الطبقة الوسطى البسيطة، والتحوّل في التركيب الاجتماعي، ومؤتمرات العالم الأوروبي وثقافته. كل ذلك له الأثر الأكبر في نشوء الرواية العربية وتطورها في جميع مراحلها. فكانت بيروت والقاهرة مسرحا لهذه

المسلسلات من الأعمال التي قدمتها الصحف والمجلات[16].

كما تجدر بنا الإشارة إلى جهود الروائيين الذين أُتيحت لهم فرصة النشر في بلاد غير عربية، نأخذ جبران خليل جبران مثالا على ذلك، فنجد "عرائس المروج" في نيويورك. والمتطلّع لأعماله يجدها ثورة ضد عوامل الجمود والخمول في المجتمع العربي، فالإقبال على مثل هذه الروايات بذلك الأسلوب الشعري وتلوينه، وتأثيره في جيل تلك المرحلة. ومدى صدق عواطف الروائي وقدرته.

نجد كذلك محمد حسين هيكل الّذي حاول المزاوجة بين المعمار الفنّي العربي والغربي، بكتّابته لرواية "زينب" 1914م، التي تندرج في الكتّابة العربية الحداثية الأولى، الأمر الذي جعلها تربط معنى الرواية بمعنى المجتمع، وتدعو إلى مشروع اجتماعي جديد ينتج أشكالا جديدة من القراءة والكتّابة، حيث كتب قسما كبيرا منها في باريس متأثرا بروائيين فرنسيين، وقسما آخر في لندن، والقسم الثالث في جينيف. فرواياته هذه أعطت الرواية العربية ميلادها التاريخي الحقيقي[17].

3 - مقارنة بين الرواية العربية والرواية الغربية:

أ - أوجه التشابه والتماثل:

1 - تتجه الرواية في العالمين العربي والغربي لنفس الأغراض، الّتي يرمي الكاتب إلى تحقيقها نذكر من أهمها:

- نقل تجربة عاشها الكاتب أو عايشها أو تلقّاها محكية.

- تصوير ظاهرة ما في مجتمع معيّن سواء كانت هذه الظاهرة سيئة أو جيدة. وبهذا تغدو الرواية مرآة للواقع الاجتماعي.

- إعادة تقديم التاريخ بسرده في شكل قصصي. بغية ترسيخ أحداثه وأهم التطورات الّتي عرفتها البشرية. كالتاريخ الوطني مثلا.

- تسليط الضوء على حالة نفسية ما، قد يمرّ بها الإنسان وتغيّر من طبائعه وتوجهاته. بل ونظرته إلى الحياة.

2 - ينظر النقد إلى الرواية على أنها جنس أدبي مستقلّ بذاته سواء نقد العربية

لرواياتنا، أو نقد الآخر لرواياته.

3 - تشترك الروايتان الغربية والعربية في قضية لجوء الكاتب إلى توظيف الرمز والأسطورة، وما يصاحب ذلك من عنصر الخيال، لإعطاء جمالية أكثر للصناعة الروائية.

4 - تشترط كتابة الرواية في كلتا البيئتين - العربية والغربية - توافر مجموعة من الميكانيزمات الضرورية لاستقامة السرد وهي: الفكرة، الشخصيات، الزمكنة، وما يتمّخض عنها من عناصر كالحوار والوصف والصراع... إذ لا تقوم الرواية بمعزل عن هذه الآليات.

5 - عرف جنس الرواية التطور والارتقاء، ليواكب روح العصر، وتغيرات الحياة. حسب الظروف والتحولات. وهذا عند كل من يعتمد الفن الروائي. عربيا كان أو غربيا.

6 - تأثّرت الرواية بجملة المذاهب والتيارات التي عرفها الفكر البشري عامة، والأدب بوجه خاص، كالواقعية على سبيل المثال. هذا عند الغرب. وما دامت الروية جنسا قدِم إلينا من هناك - أي العالم الغربي - فلا عجب أن نتأثر عندنا بتلك المذاهب الّتي جاءتنا على نفس المركب؛ ألا وهو الترجمة والاحتكاك بالغرب.

ب - أوجه الاختلاف والمفارقات:

1 - تختلف الرواية العربية عن الرواية الغربية في قضية المولد والنشأة؛ إذ إنّ الرواية عند الآخر انبثقت من عملية تفاعلية انجر عنها موت أجناس قديمة كالملحمة. وتطور أنماط وفنون أخرى كالحكاية. ومن ثم ظهور أجناس جديدة كالرواية. وهذا في مرحلة مبكرة بالمقارنة مع العالم العربي؛ فلا يختلف اثنان في أننا عرفنا هذا الجنس في شيء من التأخّر التاريخي والفنّي. كونها وصلتنا - أي الرواية - في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، في شكل ترجمات لا إبداعات.

2 - ترتبط الرواية عند الغرب بكل ما هو قابل لأن يكون موضوعا للسرد، فقد

نجد بعض الروائيين يخوضون في مسائل غيبية تمس الديانة وقضايا الألوهية، في نوع من الجرأة واللا مبالاة. في حين أنّ الروائيين العرب يكتبون بنوع من التحفّظ فيما يتعلّق بالعقيدة الإسلامية، وهذه النقطة تجرّنا إلى أنّ الأرضية الدينية والفكرية والثقافية، بما في ذلك الأعراف والعادات تؤثر في حركة التأليف الروائي. فكيف لا نجد اختلافا بين روايات العرب وروايات الغرب، وهذه الأرضية تختلف منّا إليهم.

3 - قضية المصطلح سواء في الرواية كأدب أو نقد الرواية، إذ أدى عامل اختلاف اللغة بين العربية واللغات الأجنبية - خاصة الفرنسية -، وكذا عامل اختلاف الترجمات إلى تباعد المدلولات بين المصطلح الأصلي والمصطلح المترجم. وللتوضيح أكثر نقدّم المثال الآتي: (Narration) = سرد = حكي = قصّ، في حين أنّ لكل مصطلح عربي من الثلاثة السابقة مدلوله الخاص، فالسرد أشمل من الحكي الّذي يقترن بالخيال، والحكي لا يلتقي مع القصّ لأنّ هذا الأخير هو سرد للأحداث الواقعية. قال الله سبحانه وتعالى: "نحن نقصُّ عليك نبأهم بالحق" ولم يقل "نحن نحكي."

وفي نهاية بحثنا نخلص إلى بعض الملاحظات أهمها:

- استطاعت الرواية العربية أن تقطع شوطا بعيدا من مشوار تطورها، وفي ظرف قياسي، وهذا ما بين نهاية القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، كما أنّ انتشارها في العالم العربي كان كثيفا إذ تبنّى الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج هذا النوع من الأدب، لما وجدوا فيه من قدرة على تصوير الوقائع وترسيخ الأحداث. دون أن ننسى القارئ الذي ساعد في ترويج هذا الجنس، كون أنّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية اهتماما بين القراء وحتى المبدعين.

- جعل الرواية قالبا تُفرغ فيه عناصر أو حتى أجناس أخرى، كما هو الحال في رواية "فوضى الحواس" إذ هي رواية تضم وقائعا اجتماعية، وأحداثا تاريخية ومقاطع شعرية، بل حتى الفن التشكيلي كان له نصيب المشاركة في صنع هذا العمل.

- المزج بين عنصري الواقع والخيال، بتقديم قصص ومجريات حقيقية، وإدخال عنصر الرمز والأسطورة، بل وحتى الخرافة في العمل السردي.

وعلى العموم تبقى الرواية - دون أن نحدد موقعا لها بالعربية أو الأجنبية - جنسا أدبيا متميزا عن باقي الأجناس، كونها اجتذبت إليها أشهر أقلام العالم (فيكتور هيجو، إميل زولا، بلزاك، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، أحلام مستغانمي... والقائمة طويلة).

الهوامش:

1 - برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة للنشر، الجزائر 2002م، ص 19.

2 - ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء 2001م، ص 32.

3 - روجر هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة 2005م، ص 13.

4 - أحمد أبو مطر: الرواية والحرب، المؤسسة العربية للنشر، ط2، بيروت 1994م، ص 129.

5 - أحمد سيد محمد: الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989م، ص 14.

6 - إسعاد سليم: الاشتراكية وفن الترجمة، دار العلم، بيروت 1983م، ص 12.

7 - جون كابرياس: محاولة في تصنيف الرواية، العرب والفكر العلمي، 1991م، ص 56.

8 - محمد برادة: موقع باختين في مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م، ص 5.

9 - المرجع نفسه، ص 7.

10 - محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، دار الأفاق، 1989م، ص 34.

11 - ميلان كونديرا: فن الرواية، ص 88.

12 - حنّا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب والفكر العالمي، 1991م، ص 56.

13 - أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، ط3، بيروت 1980م، ص 515.

14 - عبد الرحمن باغي: في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1981، ص 60.

15 - محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية، النشأة والتحوّل، منشورات دار الأدب، ط2، بيروت 1998م، ص 16.

16 - المرجع نفسه، ص 34.

17 - أحمد سيد محمد: الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص 23.

References:

1 - Abboud, Ḥannā: Min tārīkh ar-riwāya, Arab Writers Union, Damascus 1991.

2 - Abū Maṭar, Aḥmad: Ar-riwāya wa al-ḥarb, Al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li al-Nashr, 2nd ed., Beirut 1994.

3 - Al-Maqdisī, Anīs: Al-funūn al-adabiyya wa a‘lāmuha fī an-nahḍa al-‘arabiyya al-ḥadītha, Dār al-‘Ilm li al-Malāyīn, 3rd ed., Beirut 1980.

4 - Al-Mūsawī, Muḥsin Jāsim: Ar-riwāya al-‘arabiyya, al-nash’a wa at-taḥawwul, Dār al-Adāb, 2nd ed., Beirut 1998.

5 - Bāghī, ‘Abd al-Raḥmān: Fī al-juhūd ar-riwā’iya ma bayna Salīm al-Boustānī wa Najīb Maḥfūẓ, Al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li al-Dirāsāt wa al-Nashr, 2nd ed., Beirut 1981.

6 - Barrada, Mohamed: As’ilat ariwāya wa as’ilat an-naqd, Dār al-Afāq, Morocco 1989.

7 - Barrada, Mohamed: Muqaddimat kitāb al-khitāb al-riwā’ī li Mikhaïl Bakhtine, Dār al-Amān, Morocco 1987.

8 - Henkle, Roger: Qirā’at ar-riwāya madkhal ila tiqniyyāt at-tafsīr, (Reading the novel: An introduction to the techniques of interpreting fiction), translated by Ṣalāḥ Rizq, Dār al-Gharīb, Cairo 2005.

9 - Kundera, Milan: Faň ar-riwāya, (L'art du roman), translated by Badr-Eddine Arodaky, Ifriqiya al-Sharq, Casablanca 2001.

10 - Muḥammad, Aḥmad Sayyid: Ar-riwāya al-insāniyya wa ta’thīruha ‘inda ar-riwā’iyyīn al-‘Arab, ENAL, Alger 1989.

11 - Salīm, Is‘ad: Al-ishtirākiyya wa faň at-tarjama, Dār al-‘Ilm, Beirut 1983.

12 - Valette, Bernard: Al-riwāya, (Le roman), translated by Abdelhamid Bourayou, Dār el-Ḥikma, Alger 2002.



مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 71 - 82
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

آليات الخطاب المسجدي
مقاربة تداولية الشيخ أحمد سحنون نموذجا

د. عبد الله بوقصة
جامعة أحمد زبانة، غليزان، الجزائر

ملخص:
يروم الخطاب المسجدي في كلّ عصر ومصر تفسير المسائل العقدية والسلوكية، وتبيان الأسس الإيمانية والتوحيدية، وتشريح الظواهر الأخلاقية والاجتماعية من خلال ما يقدّمه أئمة المساجد، وخطباء المنابر. وهو خطاب أهمّ قدوة فيه هو النبي العربي الكريم محمد - صلّى الله عليه وسلم - معلّم البشرية الأول، ومن بعده صحابته وتابعيه من سلفنا الصالح. رجالٌ على اختلاف أعراقهم ومستوياتهم صدقوا ما عاهدوا الله عليه وتغلغلوا في عقول المتلقين، وتمكّنوا من قلوبهم بحجج صارمة وأدلة قاطعة من شأنها أن تصل بهم إلى درجات قصوى من الإقناع والاقتناع. فكيف يستثمر الأئمة والفقهاء في وقتنا الراهن آليات التواصل واستراتيجيات الحِجاج من خلال خطاباتهم المسجدية؟ وإلى أي مدى تمكّن الكاتب الجزائري أحمد سحنون (1907م-2003م) من توظيف تلك الآليات والاستراتيجيات في كتابه "دراسات وتوجيهات إسلامية"؟

الكلمات الدالة:
الخطاب، المسجد، الحِجاج، التداولية، الإقناع، اللغة.



The mechanisms of the mosque discourse
A deliberative approach Sheikh Ahmed Sahnoun as a model

Dr Abdellah Bouguessa
University of Relizane, Algeria

Abstract:
The discourse of the mosque is proposed to settle some religious and moral questions, through the orientations of imams and jurists. How do imams and lawyers use the mechanisms of communication and the strategies of argumentation to their discourses? And to what extent the Algerian writer Ahmed Sahnoun invades the argument to his book "Dirassat wa tewdjihat islamia".

تاريخ الاستلام: 2019/6/24 - تاريخ القبول: 2019/8/10
bouguessaabdellah@yahoo.com

Keywords:
Mosque speech, argumentation, pragmatic, persuasion, language.



مقدمة:

للخطاب البشري ضروب متنوعة، وأنواع متعددة، تتفاوت قيمتها الحِجاجية، وتتباين كفاءاتها الإقناعية. لكنّ الخطاب المسجدي الذي يؤديه أئمة المساجد، ويتعاطاه فقهاء المنابر الإسلامية يظلّ شديد الخصوصية من حيث بنياتُه وأساليبُه وأفكارُه. ذلك لأنه خطاب منجز منطوق يستهدف السماع أكثر من كونه نصا مكتوبا يتقصّد القراءة. ولعلّنا نلحظ ذلك بجلاء في الخطب المنبرية التي ألقاها الشيخ أحمد سحنون. وقد نشر مجموعة منها في كتابه "دراسات وتوجيهات إسلامية".

ويروم الخطاب المسجدي في كلّ عصر ومصر تفسير المسائل العقدية والسلوكية، وتبيان الأسس الإيمانية والتوحيدية، وتشريح الظواهر الأخلاقية والاجتماعية من خلال ما يقدّمه أئمة المساجد، وخطباء المنابر.

وهو خطاب أهمّ قدوة فيه هو النبي العربي الكريم محمد - صلّى الله عليه وسلم - معلّم البشرية الأول، ومن بعده صحابته وتابعيه من سلفنا الصالح. رجالٌ على اختلاف أعراقهم ومستوياتهم صدقوا ما عاهدوا الله عليه وتغلغلوا في عقول المتلقين، وتمكّنوا من قلوبهم بحجج صارمة وأدلة قاطعة من شأنها أن تصل بهم إلى درجات قصوى من الإقناع والاقتناع.

فكيف يستثمر الأئمة والفقهاء في وقتنا الراهن آليات التواصل وإستراتيجيات الحِجاج من خلال خطاباتهم المسجدية؟ وإلى أي مدى تمكّن الشيخ أحمد سحنون من توظيف تلك الآليات والاستراتيجيات في كتابه "دراسات وتوجيهات إسلامية"؟

1 - تشكيل السياق في كتاب دراسات وتوجيهات إسلامية:

انبرى الكاتب الجزائري الشيخ أحمد سحنون[1] إلى تأليف كتابه "دراسات وتوجيهات إسلامية"[2]، وهو عبارة عن فصول دينية واجتماعية من الخطب

المنبرية ألقاها الشيخ في منابر إسلامية متعددة وبمناسبات مختلفة. وقد نشر بعضها في جريدة "البصائر"، فباركها معظم شيوخ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين. وحازت ثناء الشيخ العلاّمة الفضيل الورتلاني(3) الذي خصّها بتقريظ رائع بعث به من مكان إقامته بمصر الشقيقة آنذاك.

وها هي ذي خطب الشيخ أحمد سحنون ووصاياه قد جُمعت وأُصدرت في كتاب "دراسات وتوجيهات إسلامية"، الذي ارتأينا أن نتّخذه مدونة تطبيقية لبحثنا هذا، مقاربين إياها بمنهج لساني تداولي، مركزين على اقتفاء الملامح الحِجاجية فيها. ونحسب أنّ هذه الخطب حدث كلامي، تشكّل فيه اللغة الطبيعية الوسيلة المثلى للتواصل. ولكي ينجح هذا التواصل ينبغي أن تستند هذه اللغة إلى ضوابط مساعدة أهمّها السياق. إذ يضطلع هذا السياق بوظيفة تحديدية مهمّة للدلالة المقصودة من المفردة في تركيبها. لذا وجب الاهتمام في مثل هذا الحدث الكلامي بكلّ من رسالة المتكلّم وتلقي المخاطب، وكذا الظروف المحيطة بذلك.

وإذا تمعننا في قراءة النماذج المبثوثة بين طيات مدونتنا، سرعان تتملكنا الدهشة حيال إشكالية تجنيسها. فهي نماذج أدبية راقية تتراوح بين الرسائل والوصايا والخواطر والخطب. لكنّها تتضمّن حركية إبداعية تتطلب قراءة جادة وتلقيا جيدا. ممّا يسمح للخطيب المتكلم أن يؤثّر في جمهور المتلقين، لأنّ الغاية التي ينشدها هي إقناعهم، والهدف الذي يصبو إليه هو محاججتهم المفضية إلى اقتناعهم.

ولعلّ الأدوار الإيجابية المنوطة بالقراء بصفة عامّة، والخطوات الحاسمة المتروكة للباحثين على وجه الخصوص، هي جعل مادة هذا الكتاب حيّة تعيش معيشة الأحياء في سلوكهم وأعمالهم، وأقوالهم وأفعالهم. وذلك بإسقاط يومياتنا بمرّها وحلوها على المدونة، ومحاولة تطبيق منطوقاتها ومفاهيمها. وبذلك نعطي مدونة بحثنا قيمتها الحِجاجية ووظيفتها التداولية، ونسعى من أجل إبراز أثرها العملي في الواقع المعيش.

2 - الخطاب المسجدي بين المرسل والرسالة:

ثمّة علاقة وطيدة بين المرسل والرسالة التي يقدّمها إلى متلقيه. فالمرسل هو

مصدر الرسالة التي من شأنها أن تعزّز العناصر الأساسية لعملية التواصل (المرسل، الرسالة، المتلقي، القناة، التأثير) في الموقف التواصلي. والحديث هنا يجرنا إلى ضرورة تحديد مصطلحيْن من الأهمية بمكان في موضوعنا هما: المرسل (الخطيب)، والرسالة (الخُطبة).

أ - المرسل:

لعلّ المرسل هو العنصر الأساس من عناصر العملية التواصلية. كما أنه منطلق الرسائل ومصدر الخطابات، ومنه يبدأ تفاعل الموقف الاتّصالي. فالإمام الخطيب في خطابه المسجدي هو الذي يقوم بصياغة الرسالة ووضعها في شكل ملفوظات حِجاجية ضمن مكوِّنات لسانية وصفية، ذات أبعاد تداولية داخل إطار اللغة ذاتها. ولا يخضع تأويل هذه الملفوظات لقوانين منطقية ولا لقواعد استنتاجية، ولكنّها تنضوي تحت مواقع حِجاجية مشتركة. وفي مثل هذه المواقف يكون التمايز بين اللغة بعدّها مؤسسة اجتماعية، والكلام بوصفه استخداما فرديا خاصّا لها(4).

ذلك لأنّ الكاتب الإمام الخطيب في منابر المساجد ينتهج نهج تفسير الأفكار الأساسية بوصفها نتائج، ثمّ يشرع في شرح الجزئيات المتفرعة عنها، والمنحدرة منها على أنها حجج مدعمة لها في أول الأمر من الحديث، ومفضية إليها في نهايته. وما سلوك الخطيب المسجدي هذا السبيل إلاّ لكونه مرتبطا بزمن مخصوص، ولتركيزه على الموضوع المختار الذي يؤدي الإلمام به دورا مهما في طريقة التناول ونوعية المعالجة. ناهيك عن امتلاك هؤلاء الخطباء الثقافة الإسلامية والكفاءة النقاشية، ممّا يمكّنهم من السيطرة على المواقف اللغوية الشفهية والارتجالية في أحايين كثيرة.

والكاتب هو الذات المتكلمة المتمكنة من فاعلية الكلام باستخدامها شيفرة اللسان قصد التعبير عن فكرها. ويمكننا عدّ ما يقوله الإمام الخطيب على منابر المساجد كلاما متجاوزا درجة الإبلاغ إلى الإمتاع، وهو بذلك يصنّف خطابا. ويكون هذا الكاتب الخطيب المتكلم في سعي حثيث إلى إيصال أفكاره وتغيير

محيطه.

ب - الرسالة:

الرسالة جملة المعلومات التي يرسلها المرسل إلى المتلقي لتعديل سلوكه. ويمكن صياغتها بطرائق شتّى لغوية وغير لغوية. وتمرّ الرسالة اللغوية بمرحلتيْن متتاليتيْن هما: التصميم والتنفيذ. وفي ضوئهما يتمّ التأثير والتعديل، تبعا للموقف الاتّصالي. ورسالة الأئمة الخطباء في المساجد أقوال تقال قصد إنجاز أفعال. فهي إذن ذات طابع لساني تداولي بامتياز. وإذا عددنا الكلام قولا، كما ذهب بنفنيست (Emile Benveniste)، فإنّنا نردُّ هذا الكلام إلى "الفعل الناتج ضمن أحوال سياقية معينة"[5]، من شأنها أن ترتقي بدراسته ومعالجته. كما يمكننا بهذا الصدد عدّ الكلام خطابا، لغته تتعدّى المعنى الحرفي المعجمي إلى نظيره السياقي المتنوع حسب المقامات، والمنفتح على الأحوال. وبالنظر إلى المرسل إليه، يتجسّد مفهوم الخطاب في ذلك "الملفوظ الموجه إلى الآخرين، لإفهامهم قصدا معينا... كما أنه ذلك الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة"[6].

3 - آليات الخطاب المسجدي:

ينبري الخطاب المسجدي من خلال وظائفه التواصلية إلى التعبير عن مقاصد معينة، وتحقيق غايات محدّدة، إذ تبرز في الخطاب مقاصد كثيرة قد تظهر مباشرة من شكل الخطاب وقد لا تظهر، وعندها تصبح لغة الخطاب شكلا دالا يقود إلى المدلولات الثانوية خلفه من خلال المعطيات السياقية، والعلاقات التخاطبية، والافتراضات المسبقة التي يعيها المتكلّم أو يفترض وجودها، فيبني لغة خطابه عليها، كما يدركها المتلقي ليستدلّ على المقاصد من خلالها. ويتوخّى المرسل لتحقيق ذلك خططا معينة، هي التي يمكن أن نطلق عليها آليات أو استراتيجيات.

أ - الإقناع:

وهو بمثابة الخطة العملية الخطابية التي يهدف من خلالها الخطيب إلى تسخير المخاطب لفعل سلوك معين أو تركه، بتوجيه مقنع مستند إلى أدلة كافية وحجج مقبولة. ولا شكّ أنّ لاستراتيجية الإقناع قيمة مهمة يحتاجها كل الذين يخاطبون

عقول الناس وأفكارهم، ويرتجون جذب انتباههم تجاه تعديل سلوكهم نحو الهدف المرجو. وثمّة مسوغات جمة تحمل المرسل على اعتماد استراتيجية الإقناع أهمّها ما يأتي:

- تأثيرها التداولي في المرسل إليه أقوى، ونتائجها أنجع، لأنها ناجمة من حصول الاقتناع عند المرسل إليه، كما أنّها تنأى عن الجبر أو الإكراه.

- تمايزها عن غيرها من الاستراتيجيات المتاحة كالإكراهية، والذاتية.

- اشتغال الخطاب فيها بشكل تكافئي بين طرفيه (المرسل، المرسل إليه) عن طريق توظيف الحِجاج، فالحِجاج شرط مهم من شروط التداول اللغوي، فالمرسل "عندما يطالب غيره بمشاركته اعتقاداته، فإنّ مطالبته لا تكتسي صبغة الإكراه، ولا تدرج ضمن منهج القمع، وإنّما تتّبع في تحصيله سبلا استدلالية متنوعة تجرّ الغير جرّا إلى الاقتناع"(7).

- الرغبة في تحصيل الاقتناع، إذ يغدو الهدف الأسمى لجلّ أنواع الخطابات.

- إبداع السلطة، فالإقناع سلطة عند المرسل في خطابه، ولكنّها سلطة محمودة إذا استطاعت أن تقنع المرسل إليه، إذ لا تحقّق استراتيجية الإقناع نجاحها إلاّ عند التسليم بمقتضاها إمّا قولا أو فعلا ممّا يجعل الإقناع سلطة محمودة. و"دفع المخاطَب إلى العمل بها يكون إمّا بقوة الحُجّة أو بالسلطة"(8).

- شمولية استراتيجية الإقناع، فهي تُمارَس على كافة الأصعدة مهما تباينت مستويات مستعمليها (مسئولون، موظفون، عمال، بطالون، رجال، نساء، أطفال).

- أهدافها ذات طابع تربوي، فهي تُستعمَل كثيرا في الوعظ والإرشاد، وهذا يرجع إلى الأثر الذي يحدثه المرسل في المرسل إليه.

- جهل المرسل إليه المسبق بدعوى المرسل، وبحُججه.

- الحذر من سوء تأويل الخطاب.

- الفراغ الذهني المبدئي من القيم الحِجاجية المطروحة، إذ التسليم من طرف طرفي التواصل يجيء تدريجيا مع تنامي الخطاب وتبادله وتداوله.

يقتضي التواصل وجود طرفين هما المتكلّم (المخاطِب) والمتلقي (المخاطَب)، يرمي أحدهما إلى تحقيق التأثير في الآخر، وتبرز فيه الأدوات والآليات التي ينتقيها أحدهما ويوجّهها إلى الآخر الذي يؤولها. قد تظهر بشكل واضح ومباشر، وقد لا تظهر، وعندها تكون مضمرة في معطيات سياقية، وافتراضات مسبقة وتلميحات يدركها المخاطِب أو يفترض وجودها فيبني كلامه عليها، ويصل إليها المتلقي بمعونة السياق والقرائن، ولتحقيق ذلك يتبنى المخاطِب طرائق مخصوصة ومبادئ معينة، تنعت بالاستراتيجيات، تجسّدها كفاءته اللغوية.

يولي الإمام الخطيب المسجدي اهتماما بالغا بالخطاب الحجاجي، ذلك أنه يرى فيه الأداة الأقوى لإقناع حشود الجماهير، والانتصار لأفكاره والتحفيز لمشاريعه وإكسابها المصداقية. فيجنّد لذلك كافة التقنيات والآليات اللغوية لإقناع الآخر وجعله يفهم الرسالة، وبالتالي تغيير موقفه من الأشياء، ثم دفعه إلى اتخاذ ردّ فعل من الواقع كما هو شأن الكاتب الإمام الخطيب الشيخ أحمد سحنون. ولتحقيق الفاعلية التأثيرية الإقناعية للغة يستعين بجملة من الاستراتيجيات تتنوع بين الصريح والضمني.

ب - التضامن:

يوظفه المرسل لتوضيح علاقته بالمرسل إليه. ويسعى من خلاله إلى توطيد أواصر الاحترام المتبادل بين طرفي التواصل (المرسل والمرسل إليه)، وإزالة الحواجز بينهما. وبعبارة أدقّ هو تعبير الملقي عن إمكانية التقرب من المتلقي، وتقريبه(9). ويتمظهر هذا النوع من الاستراتيجيات غالبا في مستهل كل خطاب ضمن عبارات بعينها من قبيل: "يا أيها الإخوة والأخوات، يا أيها السيدات والسادة، يا معشر المسلمين، يا أيها المستمعون..." يلفظها الخطيب مجردا من كلّ استعلاء على جمهوره، ولسان حاله يردّد: أنا وأنتم في الهمّ سواء. وما توظيفه صيغ النداء إلاّ لكونها تنبيها بالمشاركة الكلامية بين المرسل والمتلقي، وإيحاء بالقرب المعنوي بينهما.

ويستغل الشيخ أحمد سحنون هذه الاستراتيجية التضامنية في قوله: "ومن يهد

الله فهو المهتدي، ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا"[10]. ومع تنامي توظيفه لها، نجده ينزاح في خطابه من ضمير المتكلم المفرد (أنا) إلى ضمير المتكلمين بصيغة الجمع (نحن)، الذي يحيل إلى الوصل المعنوي بين (أنا وأنتم) بالرغم من الفصل المادي بينهما. ويبدو أنّ الخطيب لجأ إلى هذا الأمر من أجل توحيد الأهداف بين طرفي الخطاب، في سبيل بلوغ تواصل جماعي ناجح بينه وبين جمهوره.

وقد أتاح هذا التواصل الانفعالي بين الخطيب ومتلقيه قوة خطابية إقناعية، من شأنها أن تحفّز القارئ على القراءة، مثلما تجبر السامع على الإنصات. ويستمرّ تصاعد الوظيفة الانفعالية الإغرائية للخطاب نحو تضامن منشود بين المرسل والمرسل إليه، وذلك عندما ينصهر الخطيب في بوتقة جمهوره. ويشاركهم سراءهم وضراءهم، وكذلك لمّا يلهج بالقول، مستعملا ضمير المتكلمين (نحن): "نسخناها بعملنا... ولا نسكت إذا سكتنا"[11].

جـ - التوجيه:

وتجلّى في خطابات الشيخ أحمد سحنون من خلال بعض الأوامر والنواهي ذات الطابع الودي. إذ إنّها تنأى عن السلطوية الصارمة المعتادة بين الراعي والراعية. فالخطيب لا يفتأ يعلي من شأن المتلقي، مانحا إياه قدرا من المشاركة والاختيار والحرية في عملية التلقي، بعيدا عن كلّ أشكال الاستعلاء والسيطرة والجبر والإكراه. وذلك في مثل قوله: "فلينفق كلّ ممّا عنده"[12].

ودأب المتكلّم أن يحاول تمتين حبل المودة بينه وبين المخاطبين بدعوتهم إلى الاعتبار بسنة الرسول - صلّى الله عليه وسلم - وصحابته المهديين. على نحو ما قال الشيخ أحمد سحنون في خُطبته: "وليذكر المؤمن أنّ كلّ إنسان رهين بعمله"[13].

ولعلّ السلطة المعنوية الوحيدة التي امتلكها المتكلم هي هيبته بوصفه إماما خطيبا، ممّا خوّل له التنحي عن الكلام التقريري المباشر إلى نظيره الإنجازي ذي الدلالات المكثّفة. بقوله: "ولكن لنذكر قبل كلّ شيء أنّ صلاح الألسنة من صلاح القلوب. فلنصلح قلوبنا لنستطيع إصلاح ألسنتنا"[14]. ومن المسوغات التي سوغت للخطيب توظيف استراتيجية التوجيه: رغبته الملحة في نقل تجاربه النضالية

ضدّ بطش الاستدمار، وخبراته الوعظية في منابر المساجد.

د - التلميح:

تراوح خطاب الشيخ أحمد سحنون بين نمطين متباينين:

الأول: نمط تقريري مباشر، تستند ألفاظه إلى المعاني الحرفية والمعجمية. فلا تكلّف المتلقي إجهادا ذهنيا من أجل تلقيها واستيعابها.

الثاني: نمط إنجازي غير مباشر، مكثّف الدلالات، وزاخر بالانزياحات. ممّا يستدعي من المتلقي جهدا فكريا لإدراك كنهه وتأويل معناه.

ويزداد الأمر خصوصية، إذا علمنا أنّ المتلقي في الخطاب المسجدي يختلف كثيرا عن غيره من المتلقين. فهو جمهور غير متجانس أبدا يجمع أفرادا من كلّ فئات المجتمع، ومن مختلف الأعمار، والمستويات.

لذلك بات من الصعوبة بمكان تحقيق الأهداف الحِجاجية أمام هذا الزخم من الجماهير، إلاّ إذا تضافرت الآليات اللسانيات التداولية، والملفوظات اللغوية الإقناعية، والحجج المنطقية العقلية، والأدلة الشرعية النقلية. إضافة إلى الملامح المضمونية والشكلية أخرى التي يلجأ إليها الخطيب من نبر وتنغيم وإشارات وإيماءات... وغيرها.

وندعو النمط الخطابي الثاني غير المباشر الاستراتيجية التلميحية أو ما يطلق عليه في تراثنا البلاغي العربي معنى المعنى(15). وعندما يحسن الخطيب توظيف هذه الاستراتيجية يكون أمام مهمة تحقيق الخطاب في معناه الشامل. ومن الصور البلاغية التي استثمرها الشيخ أحمد سحنون في خطابه التشبيه البليغ في قوله: "الناس أوعية... ومن كان وعاء للخير فلا يصدر منه إلاّ الخير"(16). إلى جانب توظيف العديد من الآليات اللغوية. مثل: أداة التوكيد (إنّ) في مواضع كثيرة منها: "إنّ إصلاح الألسنة منوط بإصلاح القلوب" و"إنّ الكلام لفي الفؤاد" و"إنّ أبغضهم إليّ الثرثارون..."(17)، ليحاجج جمهوره بين الفينة الأخرى مؤكدا أقواله، ومعزّزا خطابه بعناصر التشويق ولمسات الإمتاع.

كما استغل الخطيب الأداة (إنّما) التي تدلّ على الحصر، وتحقّق الإيجاز،

وترمي إلى التأثير في التلقي. مثل قوله: "فليس صلاح اللسان كما نفهمه اليوم....، إنّما صلاح اللسان في النطق بما يليق..."[18] حيث يبدأ الجملة بالنفي بواسطة الفعل الجامد (ليس)، ثمّ ينعطف إلى الإثبات بالأداة (إنّما)، ليحصل على أسلوب حصر، سرعان ما يوظفه لغرض تأكيد ما ذهب إليه.

واستثمر الخطيب أيضا ألوانا أخرى من البديع الذي ظلّ لحقبة زمنية طويلة مرتبطا بالوظيفة الشكلية المتمثلة في تحسين الكلام وتنميقه. لكنّه عاد من خلال نظريات الحداثة وما بعدها، ليؤدي دورا حِجاجيا. فصنوف البديع من جناس وطباق ومقابلة وغيرها ليست اصطناعا للتحسين والزخرفة فحسب، وإنّما هي أصلا أساليب للإبلاغ والتبليغ[19]. ومن ألوان البديع التي أوردها أحمد سحنون في خطابه طباق الإيجاب في قوله: "وهل يستقيم الظلّ والعود أعوج"[20] وذلك لتبيان مدى سوء الأحوال التي آل إليها المجتمع الجزائري في تلك الحقبة. وهو بموازنته هذه بين السلوك الحسن (مستقيم)، ونقيضه القبيح (أعوج)، إنّما يسعى إلى إقناع جمهور المتلقين بالقيمة الحِجاجية للخطاب الذي يتلقونه.

خاتمة:

ختامًا، لا يسعنا إلاّ أن نقول إنّ استثمار المقاربة التداولية في تحليل الخطاب المسجدي، وتوضيح استراتيجياته المختلفة من تضامن وتوجيه وتلميح وإقناع يعدّ أمرا محمودا في الدرس اللساني الجزائري. كما أنّ اختيار مدونة تطبيقية جزائرية مثل كتاب "دراسات وتوجيهات إسلامية" نحسبه مسألة إيجابية على مستوى تحليل الخطاب الأدبي الجزائري.

وثمّة رسالة لغوية حِجاجية ينهض عليها الخطاب المسجدي، قوامها الخطيب بوصفه محاججا، فالخطاب بعدِّه استراتيجيات تخاطبية، ثمّ الجمهور المتلقي بإكسابه إقناعا واقتناعا. فالإمام الخطيب على منبر المسجد لا يستهدف إصغاء المأموم السامع فقط، بل يروم تعديل سلوكه الديني والدنيوي. إنّ خطابات الشيخ أحمد سحنون المبثوثة في ثنايا كتابه "دراسات وتوجيهات إسلامية" يمكن إسقاطها على الحياة اليومية للجمهور المتلقي، واستثمارها في واقعهم المعيش.

ليس الخطاب المسجدي في حقيقة أمره شعارات وأقوال، بل سلوكات وأفعال. فهو التزام بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف، وتأدّب بآدابه السمحة.

الهوامش:

1 - كاتب وشاعر وإمام وخطيب جزائري مشهور، من مؤلفاته: - ديوان الشيخ أحمد سحنون. - كتاب "دراسات وتوجيهات إسلامية". - كتاب "كنوزنا". - ديوان "حصاد السجن". - ديوان "تساؤل وأمل".

2 - أحمد سحنون: دراسات وتوجيهات إسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1981.

3 - هو الفضيل بن محمد حسين الورتلاني، من أعلام جمعية العلماء الجزائريين، رحل إلى مصر، ودرس بالأزهر الشريف، وانضمّ إلى هيئة التدريس فيه.

4 - ينظر، فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ووحيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986م، ص 19.

5 - ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، ص 14.

6 - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت 2004م، ص 37.

7 - طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000، ص 38.

8 - حسان الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2004، ص 224.

9 - ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص 227.

10 - أحمد سحنون: دراسات وتوجيهات إسلامية، ص 22.

11 - المصدر نفسه، ص 21.

12 - نفسه.

13 - المصدر نفسه، ص 22.

14 - نفسه.

15 - ينظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 263.

16 - أحمد سحنون: المصدر السابق، ص 21.

17 - المصدر نفسه، ص 20.

18 - نفسه.

19 - ينظر، طه عبد الرحمن: مراتب الحجاج وقياس التمثيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فاس، العدد 19، 1987، ص 18.

20 - أحمد سحنون: المصدر السابق، ص 20.

References:

1 - Abderrahman, Taha: Fī ’usūl al-ḥiwār wa tajdīd ‘ilm al-kalām, Al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, Casablanca 2000.

2 - Abderrahman, Taha: Marātib al-ḥijāj wa qiyyās at-tamthīl, Journal of the Faculty of Arts and Human Sciences, University of Fez, Issue 19, 1987.

3 - Al-Jurjānī, ‘Abd al-Qāhir: Dalā’il al-i‘jāz, edited by Maḥmūd Shākir, Maktabat al-Khānjī, Cairo.

4 - Al-Shahrī, ‘Abd al-Hādī Ibn Ẓāfar: Istratijiyyāt al-khiṭāb, muqāraba lughawiyya tadāwuliyya, Dār al-Kitāb al-Jadīd, Beirut 2004.

5 - De Saussure: Durūs fī al-alsūniyya al-‘āmma, (Cours de linguistique générale), translated by Y. Ghāzī and W. al-Naṣr, ENAG Editions Alger 1986.

6 - El-Bahī, Hassān: Al-ḥiwār wa manhajiyat at-tafkīr an-naqdī, Dār Afriquia Charq, Casablanca 2004.

7 - Hammou al-Hadj, Dhahbia: Lisāniyyat at-talaffuẓ wa tadāwuliyyat al-khiṭāb, Dār al-Amel, Tizi-Ouzou.

8 - Sahnoun, Aḥmed: Dirāsāt wa tawjihāt islāmiyya, ENAL Editons, Alger 1981.



مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 83 - 98
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

توظيف الطير في الشعر الجاهلي
عنترة بن شداد نموذجا

مامادو دامبلي
جامعة الساحل، باماكو، مالي

الملخص:

من المواقف النّقدية التي تكاد تتفق عليها نقاد الأدب العربي قديمهم وحديثهم، أنّ الشّاعر الجاهلي وصف كل ما وقع عليه ناظراه، وفي ذلك اعتراف بعفوية وصف الشّاعر الجاهلي وبعده عن التّصنع والتّكلف في هذا الباب، ولكن هذه العفوية في الوصف لم تؤد به إلى السّذاجة في التناول والمعالجة كما قد يتبادر إلى الذّهن، بل رغم هذه العفوية اتصف الوصف في هذا الشّعر بالعمق والدّقة والطّرافة إلى حدّ الجدة والابتكار أحيانا، ولعل أحسن نموذج لذلك توظيف الشّاعر الجاهلي ووصفه للطّير من أنواعه وأوصافه، وخاصة عند الشّاعر عنترة بن شداد الذي استطاع بقدرته الإبداعية وبفضل طاقته الشّعرية العالية، أن يتجاوز التّوظيف السّاذجي المألوف للطّير إلى توظيفات أخرى مبتدعة ومخترعة، في مواقف رومانسية مفرطة، أتاحت له فرصة سانحة ليناجيه تارة، ويحاوره طورا، ويتتلمذ عليه آنا، ويتحدّاه مرة، ويسترثيه مرة أخرى. ويسعى هذا البحث جاهدا إلى إلقاء ضوء ساطع على هذا التّوظيف العنتري للطّير.

الكلمات الدالة:

الأدب العربي، الشعر الجاهلي، الطير، عنترة بن شداد، النقد.



The use of birds in the pre-Islamic poetry
Antara Ibn Chaddad as a model

Mamadou Dambele
Sahel University of Bamako, Mali

Abstract:

It's a common saying among poetry observer that the pre-Islamic poets were describing everything they've looked, perhaps it has achieved in their using of birds technically in two cases: the legendary poetry and the romantic poetry using. But the hero of the latter is the poet Antara Ibn Chaddad who was acting

تاريخ الاستلام: 2019/6/21 - تاريخ القبول: 2019/8/20
md76634989@gmail.com

in the romantic poetry using about bird. He has described it, learnt from it, challenged and commiserated with it.

Keywords:

Arabic literature, pre-Islamic poetry, bird, Antara, criticism.



1 - الطّير في الشّعر الجاهلي:

إنّ مما بات واضحا بين الدّارسين والباحثين، هو أنّ الشّاعر الجاهلي وصف كل ما وقع عليه ناظراه، مما تكوّن منه عالمه المصغر، من سماء وأرض، وعشب وكلإ، وحيوان وجبال، وسهول ووديان، ومن أهمّ ما وقعت عليه عين الشّاعر الجاهلي هو الطّير بأنواعه وأوصافه، من غراب وبوم، وهدهد وحمامة، ونسر وعقاب...، ولكن تناول الشّاعر الجاهلي للطّير اختلف عن تناوله لبقية مظاهر الطّبيعة، حيث عمد إلى وصف كثير من هذه المظاهر الطّبيعية وصفا موجزا طورا، ووصفا مطنبا طورا آخر، إما في مقطوعات مستقلة أو في لوحات فنية خاصة، بينما لا تكاد تجد لوحة فنية خاصة بالطّير عند الشّاعر الجاهلي ولا مقطوعة مستقلة به. وليس معنى ذلك عدم اهتمامه بالطّير، بل العكس صحيح، إذ من شدّة اهتمامه به وتوظيفه إياه، لم يخصص له لا مقطوعة ولا لوحة فنية، بل أحضره في كل لوحة فنية وفي كل غرض شعري كما سيأتي قريبا.

وبهذا يشكل البحث عن الطّير في الشّعر الجاهلي أهمية كبرى، وتلمس كثيرا من أغراض هذا الشّعر، وبحثنا هذا عن الطّير وتوظيفاته لدى الشّاعر الجاهلي، يتركّز على جانبين: الجانب الأسطوري والجانب الرّومانسي.

أما الجانب الأسطوري، فيشكل حيزا لا بأس به ضمن الرّوافد الأسطورية للشّعر الجاهلي، وقد ساعد هذا الجانب بروزا وظهورا، ما أُنشأ حول الطّيور من قصص خرافية أسطورية عند العرب، منها ما يلي:

يزعم العرب أنّ الهدهد الذي على رأسه القنزعة، ثواب من الله تعالى له، على ما كان منه من برّ لأمه لما ماتت، فحملها على رأسه[1]، يقول ابن قتيبة: "وكانوا يقولون: إنّ الهدهد لما ماتت أمه أراد أن يبرها، فجعلها على رأسه يطلب

موضعاً، فبقيت في رأسه، فالقنزعة التي في رأسه هو قبرها، وإنّما أنتنت ريحه لذلك"[2]، وقد صاغ أمية بن أبي صلت هذه الأسطورة شعرا بقوله[3]:

غَيمٌ وظَلماءُ، وفَضلُ سَحَابَةٍ ... إِذ كانَ كَفَّنَ واستَرَادَ الهُدهُدُ
يَبغِي القَرَارَ لأُمّهِ ليِجنَّهَا ... فبَنَى عليها في قَفَاهُ يَمهَدُ
مَهدًا وَطِينًا فَاستَقَلَّ بِحَملِهِ ... فِي الطَّيرِ يَحمِلُهَا وَلاَ يَتَأَوَّدُ
مِن أُمّهِ يَجزِي بِصَالِحِ حَملِهَا ... وَلَدًا وَكَلَّفَ ظَهرَهُ لاَ تُفقَدُ
فَتَرَاهُ يَدلَحُ ما مَشَى بِجِنَازَةٍ ... منها وما اختَلَفَ الجَدِيدُ المُسنَدُ

يزعم العرب أنّ الهديل: فرخ حمام كان على عهد نوح فمات عطشا أو صاده جارح، وأنّ كل حمامة تبكي عليه ولا تمل، وتدعوه ولا يجيب[4]، وقد صاغ المعري ذلك شعرا في قوله[5]:

أَبَنَاتِ الهديلِ أَسعِدنَ أَوعِد ... نَ قَلِيلَ العَزَاءِ بِالإسعَادِ
إِيهِ لِلَّهِ دَرُكُنَّ فَأَنتُنَّ اللَّاتِي ... يُحسِنَّ حِفظَ الوِدَادِ
مَا نَسِيتُنَّ هَالِكًا مِنَ الأَوَانِ الخَالِي ... أُودَى قَبلَ هَلكَ إِيَادِ
بيدَ أَنِّي لاَ أَرضَى مَا فَعَلتُنَّ وَأَط ... ـوَاقُكُنَّ فِي الأَجيَادِ
فَتَسَلَّينَ وَاستَعِرنَ جَمِيعًا ... مِن قَمِيصِ الدُّجَى ثَوبَ حِدَادِ

ومن ذلك ما يروى أنّ الحمامة هي التي كانت دليل نوح ورائده، وقد منحه الله تعالى جزاء ذلك، تلك الحلية والزّينة المتمثلة في الطّوق الذي في عنقها، وفي رواية الجاحظ "أنّ نوحاً صلى الله عليه وسلم حين بقي في اللُّجّة أياماً، بعث الغراب فوقع على جيفةٍ ولم يرجع، ثم بعث الحمامة لتنظر هل ترى في الأرض موضعاً يكون للسّفينة مرفأً، واستجعلت على نوحٍ الطَّوق الذي في عنقها فرشاها بذلك أي بجعل ذلك جُعلاً لها"[6]. وقد صاغ أمية بن أبي صلت ذلك شعرا في قوله[7]:

وأرسلتِ الحمامةُ بعد سبعٍ تدلُّ على المهالك لا تَهابُ
تلمّس هل ترى في الأرضِ عيناً وغايته من الماء العُبابُ
فجاءت بعدما ركضت بقِطفٍ عليه الثَّأْطُ والطّينُ الكُبابُ
فلما فرَّسوا الآياتِ صاغوا لها طوقاً كما عُقِدَ السِّخابُ

ومما يتصل بهذا ما يحكى من أسطورة فتاة الحيّ وهي زرقاء اليمامة، من تبصريها الأشياء على مسافة ثلاثة أيام، فرأت سربا من القطا فقالت: "ليت هذا الحمام لي ونصفه إلى حمامتي، فتتم لي مائة"، فوقع الحمام في شبكة صائد، فعدّه فإذا هو كما حسبت: ستا وستون قطاة[8]، وقد صاغ ذلك شعرا النّابغة الذّبياني إذ قال[9]:

احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ، إذ نظرَت إلى حَمَامِ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ
يَحُفُّهُ جَانِبا نيقٍ، وتُتبِعُهُ مِثلَ الزُّجَاجَةِ لَم تُكحَل مِنَ الرَّمَدِ
قَالَت: أَلاَ لَيتَمَا هَذا الحَمَامُ لَنَا إلى حَمَامَتِنَا ونِصفُهُ، فَقَدِ
فَحَسَّبوهُ، فألفُوهُ كَمَا حَسَبَت تِسعاً وتِسعِينَ لَم تَنقُص ولَم تَزِدِ
فَكَمَّلَت مَائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا وأَسرَعَت حِسبَةً فِي ذَلكَ العَدَدِ

وقد اقترنت بعض قصصهم الأسطورية بالطّيور، كقصة لقمان بن عاد تلك الشّخصية الأسطورية التي زعموا أنه عاش عمر سبعة أنسر، ومات بموت آخرها اسمه لبد، وقد ألمح إلى ذلك طرفة بن العبد بقوله[10]:

فَكيفَ يُرجّي المرءُ دَهراً مُخَلَّداً، وأعمالُهُ عمّا قليلٍ تُحاسبُه
ألم ترَ لُقمانَ بنَ عادٍ تَتابَعت عليه النّسورُ، ثمّ غابت كواكبه؟

وغيرها من الحكايات الأسطورية الخرافية التي تحكى عن الطّيور في المجتمع العربي الجاهلي، التي البحث فيها يقود إلى ضرب من البحث في المعتقدات الموروثة عبر العصور عند الإنسان العربي المتوغلة في اللاّشعور الجمعي، ومن هذه

الطّريقة تسربت تلك اللاّشعوريات الجماعية إلى الشّعر الجاهلي حتى غدت رافدا ممتازا ضمن روافد هذا الشّعر، وقد مثل هذا الاتجاه الأسطوري في توظيف الطّيور خير تمثيل من الشّعراء الجاهليين، أمية بن أبي صلت الذي تحدث عن خرافات كثيرة وحكايات عديدة عن الهدهد والغراب وغيرهما.

2 - أنواع الطّير في الشّعر الجاهلي:

لقد كثر حضور الطّير بأنواعه وأساميه في الشّعر الجاهلي، وهاك ذكر بعض الطّيور الواردة مع ذكر طبيعته ومواضع توظيفه غالبا لدى الشّاعر الجاهلي:

1 - الغراب: شاع عند العرب أنّ لئام الطّير ثلاثة: الغربان والبوم والرخم، فالغراب أكثر من جميع ما يتطير به في باب الشّؤم(11)، وقد وظّفه الشّاعر الجاهلي بناء على هذه الخلفية الاجتماعية الموروثة، فتشاءموا به وتطيّروا بظهوره كثيرا، وخاصة في غرض الغزل والتّشبيب في المقدمات الطّللية، ومن ذلك قول النّابغة الذّبياني(12):

زَعَمَ البَوارِحُ أنّ رِحلَتَنا غَداً، وبذاكَ خبرنا الغرابُ الأسودُ
لا مرحباً بغدٍ، ولا أهلاً بهِ، إن كانَ تَفريقُ الأحبّةِ في غَدِ

فقد قرن النّابغة الغراب في هذا التّوظيف بشيئين اثنين أعطى الغراب أبعادا متغلغلا في التّشاؤم والتّطير، وهما "البوارح" و"السّواد"، البوارح: "هو كل طير يأتيك عن يمينك، فيوليك ليساره، فتتفاءل به العرب كثيرا"(13)، وهو ضد السّائح الذي يتطيّرون منه، فالبوارح قد أخبرت الشّاعر بفراق الأحبة ورحليهم، ثم جاء الغراب مؤكدا ذلك بخبر مماثل له، وهذا الأخير غراب أسود وعلاقة الإنسان العربي الجاهلي باللّون الأسود وكرهه له معروفة ومشهورة.

وعلى هذا النّهج درج الشّاعر الجاهلي موظفا الغراب في سياق التّشاؤم والتّطيّر، كقول لقيط بن زرارة(14):

لمن دمنةُ أقفرت بالجنابِ إلى السّفح بين الملاَ فالهضاب
بكيتَ لعرفان آياتها وهاج لك الشّوقَ نعبُ الغرابِ

ولا يعني ذلك قصور توظيف الشّاعر الجاهلي الغراب في هذا المقام فحسب، بل استخدمه في مقامات وسياقات أخرى كقول النّابغة الذّبياني(15):

فإن يَكُ عامِرٌ قد قالَ جَهلاً، فإنّ مَظِنّةَ الجَهلِ الشّبابُ
فكُن كأبيكَ أو كأبي بَراءٍ، توافقكَ الحكومةُ والصّوابُ
ولا تَذهَب، بحِلمِكَ طامِياتٌ منَ الخيلاءِ، ليسَ لهنّ بابُ
فإنكَ سوفَ تحلمُ، أو تناهى، إذا ما شبتَ، أو شابَ الغرابُ

2 - الحمامة: يقول الجاحظ: "إنّ الحمام منه وحشي وأهلي، وبيوتي وطوراني، وكل طائر يعرف بالزّواج، ويحسن الصّوت والهديل، والدّعاء والتّرجيع فهو حمام، وإن خالف بعضه بعضا في الصّوت واللّون، وفي بعض النّوح والهديل والتّرجيع فهو حمام"(16). وللحمام حضور كبير في الشّعر الجاهلي لما له من الطّبيعة المؤنسة الذّات الصّوت الجميل غناء وترجيعا ونوحا، فوظّفه الشّاعر الجاهلي توظيفا يليق بهذه الصّفات، وخاصة في التّشبيب والنّسيب في لوحات المقدمات الطّللية وغيرها، فها هو عبيد بن الأبرص واقفا على طلول سلمى، مقارنا حاله بحال حمامة، آخذا الدّرس منها شجوا وبكاء، فقال(17):

تُحاوِلُ رَسماً مِن سُلَيمَى دَكادِكا خَلاءً تُعَفّيهِ الرِّياحُ سَوَاهِكا
تَبَدَّلَ بَعدِي من سُلَيمَى وأَهلِها نَعَاماً تَرَعّاهُ وَأُدماً تَرائِكا
وَقَفتُ به أَبكِي بُكاءَ حَمَامَةٍ أَراكِيَّةٍ تَدعُو الحَمَامَ الأَوارِكا
إذا ذكرت يوماً من الدَّهر شجوها على فرعِ ساقٍ أذرَت الدَّمعَ سافكا

3 - البوم: وهو نوع من الطّيور يظهر ليلا غالبا، سواء في الخلوات أو في القرى، له صوت مخيف، فبناء على هذه الخلفية استخدم البوم مقترنا باللّيل غالبا، فقال المرقش الأكبر واصفا اللّيل بما فيه من مخيفات ومروعات، فقال(18):

قَطَعتُ إِلى مَعرُوفِها مُنكَرَاتِها بِعَيهَامَةٍ تَنسَلُّ واللَّيلُ دَامِسُ

تَرَكتُ بها لَيلاً طَوِيلاً ومَنزِلاً ومُوقَدَ نارٍ لم تَرُمهُ القَوَابِسُ
وتَسمعُ تَزقاءً منَ البُومِ حَولَنَا كما ضُربت بعدَ الهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

وقال علقة بن عبدة في وصف فرسه ذاهبا إلى أنه يقطع به الموماة العريضة وسط تبغم البوم في ليلة ليلاء:

بِمِثلِها تُقطَعُ المُوماةُ عن عُرُضٍ إِذَا تَبَغَّمَ في ظَلمَائِهِ البُومُ

4 - العُقاب "العقبان": لقد كثر ورود العُقاب في الشّعر الجاهلي في مواقف مختلفة، فورد في مقام السّرعة من باب تشبيه الأشياء السّريعة به، كقول الحارث بن وعلة واصفا كيفية فراره عندما هزم قبيلته في معركة بين أهل اليمن وبني تميم، فولّى الشّاعر مدبرا ولم يعقب في سرعة فائقة كالعُقاب(19):

نجوتُ نجاءً لم يَرَ النّاسُ مثله كأنّي عُقابٌ عندَ تيمن كاسِرُ

5 - النّسر: والنّسر من الطّيور الضّارية ذات المنقار الطّويل والأظفار الدّقيقة، فوظفه الشّاعر الجاهلي في مكان يليق بهذه الأوصاف الضّارية، كقول عنترة في وصف أحد قتلاه وما تفعل بجثته وحوش الغابة(20):

تُقَلّبُهُ وَحشُ الفَلَا وَتَنُوشُهُ مِنَ الجَوِّ أَسرَابَ النُّسُورِ القَشَاعِمِ

وغيرها من الطّيور الواردة الذكر في تضاعيف الشّعر الجاهلي، من خلال رسمه الدّقيق لكل ما وقع عليه ناظرا الشّاعر الجاهلي.

والملاحظ فيما تقدّم أنّ الطّير له حضور مكثف في الشّعر الجاهلي وله أهمية كبيرة لدى شاعره، فاحتاج إليه لتشكيل لوحته الفنيّة في أغراض كثيرة، فعند الحماسة وظفه تهديدا لخصمه، وفي وصف المعارك استخدمه مظهرا قوّة ممدوحه وكثرة جيشه من إنسان وحيوان وطير، وعند البكاء على الأطلال اتخذه أستاذا وقدوة له في البكاء والعويل، وعند الغزل تشاؤم به جاعلا ظهوره رمزا للفراق، وقد رمز بالطّير أحيانا إلى الأمن والأمان حيث قال الشّاعر(21):

لقد علِم القبائلُ أنّ بَيتي تفرَّعَ في الذّوائبِ والسَّنامِ
وأنَّا نَحنُ أولُ من تَبَنَّى بمكّتها البيوتَ معَ الحَمام

ونخلص من هذا كله، مثبتين زعمنا السّابق بأنّ الشّاعر الجاهلي قد وظّف الطّير في الاتجاهين الكبيرين: الأسطوري والرّومانسي، وقد سبق القول بأنّ الشّاعر أمية بن أبي صلت يمثل الاتجاه الأسطوري خير تمثيل، ولعل الشّاعر الذي يمثل الاتجاه الرّومانسي هو عنترة بن شداد العبسي بما أولاه من اهتمام بالغ بالطّيور في المواقف الرّومانسية، متخذا إياه جسرا فرّ عبره من واقعه الأليم.

3 - التوظيف العنتري للطير:

يعد عنترة بن شداد العبسي من الشّعراء الجاهليين الذين أولو الطّير اهتماما كبيرا، فاستعان به كثيرا في تشكيل صوره الفنية، فتكرر الطّير في تشكيلات عديدة عنده، ونعني بالتّشكيل هنا التّصوير: "وهو في الشّعر جوهر لا عرض، على أساس أنه لا شيء بغير صورة أي بغير صياغة، وأنه لا يمكن إدراك المصاغ أو تخييله في غير شكل معين"[22]، وتميزت تشكيلات الطّير وتوظيفاته عند هذا الشّاعر بشيئين اثنين: التّشكيل الرّومانسي والتّوظيف الغزلي غالبا، أي حضوره في غرض الغزل في جوّ رومانسي مفرط، وذلك أنّ عنترة بن شداد قد أكثر طروق غرض الغزل في ديوانه، مستفيدا في ذلك بقدر الإمكان من تركيبات البيئة الجاهلية، وخاصة الطّير بأسلوب رومانسي رائع، مستنطقا إياه تارة، محاورا له طورا، ومتتلمذا عليه آنا آخر، وعليه، سنستقرئ تشكيلات الطّير وتوظيفاته عند عنتر، عسى أن نصل إلى تجسيد الدّور المحوري الذي يلعبه في الصّورة الشّعريّة العنتريّة.

أ - الطّير المستخبر:

وهو نوع من الطّير يستخبره عنترة بن شداد عن حال محبوبته وقبيلتها، من حلّهم وترحالهم وصروف الدّهر بهم، وحرص الشّاعر في هذا التّشكيل الرّومانسي بالتّصريح باسم الطّير وهو غالبا "غراب البين"، على عكس التّشكيلات الآتية الذكر، الذي قد لا يبوح باسم الطّير فيه، وهذا الحرص من الشّاعر له مدلولاته ودوافعه

اللاشعوريّة، وقبل إيراد نماذج من هذا التّشكيل نستمع إلى بعض صفات هذا النّوع من الغربان المسمى بغراب البين وسبب تسميته به، يقول الجاحظ: "ومن الغِربان غراب اللّيل: وهو الذي ترك أخلاقَ الغربان وتشبَّه بأخلاق البوم، ومنها غرابُ البَينِ، وغراب البينِ نوعان: أحدهما غربانٌ صغارٌ معروفةٌ بالضَّعف واللُّؤم، والآخر كُلُ غرابٍ يُتَشاءَم به، وإنما لزمه هذا الاسم؛ لأنّ الغراب إذا بان أهلُ الدّار للنُّجعة وقع في مرابض بيوتهم، يلتمس ويتقمَّم فيتشاءمون به ويتطيَّرون منه، إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسمَّوه غراب البين"[23].

وانطلاقا من هذا اللاوعي الجمعي قلق الإنسان الجاهلي - ومنهم الشعراء - من ظهور هذا الطّير وجعلوه رمز البينونة والفراق، من هنا لا غرو من حضوره الكثيف عند شاعرنا عنترة حيث عاش طيلة حياته ولم يفز - ولو صدفة - بمحبوبته "عبلة"، دائما تحول بينهما الفيافي والصّحاري، وكلما وقف عنترة على أطلالها يجد غراب البين قد أخلفهم فيها، وكلما سأل عنترة تلك الأطلال يجيبه هذا الغراب[24]:

وقفتُ به والشَّوقُ يكتبُ أسطراً	بأَقلاَمِ دَمعي في رُسوم جَناني
أُسائلُه عن عبلةٍ فأَجابني	غرابٌ به ما بي من الهيمان
ينوحُ على إلفٍ لهُ وإذا شكا	شكا بنَحيبٍ لا بنطق لِسان
ويندبُ من فرطِ الجوى فأجبتُه	بحسرة قلبٍ دائم الخفقان
ألا يا غرابَ البين لو كنت صاحبي	قطَعنا بلاَدَ الله بالدَّوران
عسى أن نرى من نحو عبلة مخبراً	بأيَّةِ أرضٍ أو بأيِّ مكان

وكثيرا ما لا يضن غراب البين بإخبار الشّاعر بهجرة الأحبة ورحيلهم، بل قد يندب وينوح عليهم كما في الأبيات السّابقة، ولكن هذا لا يهم عنترة في شيء، وإنّما يهمه معرفة محلهم ومقامهم، وماذا فعلت بهم اللّيالي[25].

يُقسم عنترة في الأبيات السّابقة بحق أبّ غراب البين إلا أن يجود بثلاثة: مداواة جرح القلب، ترويح نار السّر، الإخبار عن عبلة أين حلت؟ وما استجدّ

من أمرها؟، ولما بخل غراب البين بهذه المتطلبات الثّلاثة، ويئس منه الشّاعر، تقدم هذا الأخير بطلب آخر وهو أن يعيره جناحه عله يبحث بنفسه عنهم ويتتبّع أثرهم، فقال[26]:

عِرني جَناحَكَ واستعِر دمعي الذي أفنى ولا يفنى له جريان
حتى أَطيرَ مُسائلاً عن عبلةٍ إن كان يُمكنُ مثليَ الطَّيرانُ

رغم كل هذه الاقتراحات والطلبات من عنترة تجاه غراب البين، لم يعر الأخير أي انتباه ولا أي اهتمام بالأوّل، ولم يمده بأي مساعدة خلال بحثه عن المحبوبة، من هنا شرع الشّاعر حاذرا هذا الغراب زاجرا إياه من أن يصيبه ما أصاب الشّاعر من فراقة الأحبة[27]:

ظعنَ الذينَ فراقهم أتوقعُ وجرى بينُهُمُ الغُرابُ الأَبقعُ
خرقُ الجناح كأنَّ لحيي رأسه جَلَمَانُ بالأَخبار هَشٌّ مُولعُ
فَزَجرتهُ ألاَّ يُفرِخَ عُشَّهُ أبداً ويصبحَ واحداً يتفجعَ
كمدلةٍ عجزاءَ تلحمُ ناهضاً في الوكر مَوقِعُها الشَّظاءُ الأَرفعُ

وهكذا تشكل غراب البين دورا كبيرا عند الشّاعر عنترة بن شداد، إذ استطاع مجاوزة الاستخدام التّطيري الشّائع والسّائد له في الشّعر الجاهلي، إلى استخدامات رومانسية خارقة للمألوف متنوعا مواقفه معه، من استخبار منه، ومحاورة معه، واستعانة به، واستصحاب له، وخوف منه، وأخيرا من زجر إيّاه.

ب - الطّير المعُلّم:

من أوجه استخدامات عنترة الرّومانسية للطّير اتخاذه أستاذا ومعلّما يتعلم منه دروسا في الشّجو والبكاء والعويل، فقال[28]:

وقد غنّى على الأَغصانِ طيرٌ بصوتِ حَنِينه يَشفي الغليلاَ
بكى فأعرته أجفانَ عيني وناحَ فزادَ إعوالي عَويلاَ

وأحيانا يجرّد عنترة من نفسه شخصا آخر مخاطبا له، مستغربا تعلّمه من الطّير على سبيل الاستفهام الإنكاري بقوله[29]:

أفَمِن بكاءِ حمامة في أيكةٍ ذرفت دموعكَ فوق ظهر المحمل؟
كالدرِّ أو فضض الجمانِ تقطعت منهُ عَقائِدُ سِلكِهِ لم يُوصل

ففي هذا التّوظيف التّعليمي للطّير توطّدت العلاقة بين الشّاعر وأستاذه "الطّير" إلى حد كبير، على خلاف التّوظيف الاستخباري السّالف الذكر، وذلك يدفعنا إلى البحث عن ماهية الطّير الموظّف في هذا المقام، والاستقراء أثبت كثرة حضور طائر "الحمام" مصرحا باسمه، فلم يرد فيه "الغراب" إلا مرتين فحسب في جميع الدّيوان، وورد اسم الجنس "الطّير" تعميما مرات عديدة، وعليه، فبطل هذا التّوظيف التّعليمي هو "الحمامة" في تشكيلات ودية تفاعلية، وقد وفق الشّاعر في توظيف الحمامة في هذا المقام إلى حد كبير، إذا استطاع أن يعرّفنا بمواصفات الحمامة ومناقبها، إنّها "تخذ لضروب، منها: ما يتخذ للأنس والنّساء والبيوت، ومنها ما يتخذ للرّجال والسّباق، ومن مناقبه حبّه للنّاس، وأنس النّاس به، وأنّك لم تر حيوانا قط أعدل موضعا، ولا أقصد مرتبة من الحمام"[30]. لقد استغل عنترة هذه الموصفات الإيجابية للحمامة أيما استغلال، فراح يوظفها في مقام الشّجو والغناء والإنشاد، بل اتخذه معلّما له فيه، فهي أجدر بذلك المقام وذلك الاستخدام مناسب جدا لذاك المقام.

وقد حرص عنترة على الإحاطة بأخبار أستاذه "الحمامة" وأحواله، فراح يشخص مكان الشّجو وزمانه، فتارة يذكر لنا موضع نحيبه: من على الغصون والأيكة والدّوح، كقوله[31]:

ولقد ناحَ في الغُصونِ حمامٌ فشجَاني حنينُهُ والنَّحيبُ

وأحيانا يردف الشّاعر ذلك كلّه بذكر عبلة بكاء هذا الحمام وهو ما حل به من حنين إلى الأحبة[32]. ويخلص الشّاعر من ذلك كله بإقناع المتلقي أنّ الحالتين: حالة الشّاعر والطّير في تشاطر تام[33]:

به مثل ما بي فهو يخفى من الجوى   كَمَثل الذي أخفِي ويُبدي الذي أبدي

فكلاهما يبكيان على إلف بعيد وفراق أحبة، وهذا التّشاطر سوغ للشّاعر مساءلة الطّير المعلم هذا إن كان لهم رفقاء بهم مثل ما بهم، وإن كان ثمت شخص آخر سبقه في التّتلمذ عليه، فقال(34). ومن هنا يُعلم الشّاعر الطّير انعكاسات شجوه السّلبية عليه روحا وجسما، بمثل قوله(35):

بكى فأعرتهُ أجفانَ عيني   وناحَ فزادَ إعوالي عَويلاَ
فقُلتُ له: جَرحتَ صَميم قَلبي   وأبدى نوحك الداءَ الدَّخيلا
وما أبقيتَ في جفني دموعاً   ولاَ جسماً أعيشُ به نحيلاَ

وهكذا يغدو الشّاعر مضخما ذاته في نرجسية فائقة، ذاكرا الآثار المأساوية لأثر نوح الطّير عليه مبالغا في ذلك أيما مبالغة، من فناء جفن دموعٍ، ونحافة جسم، ونحالة قامة، من شدة البكاء والعويل، ولكن سرعان ما استفاق شاعرنا من هذه الرّومانسية المفرطة، ومن سباطه العميق، حاول عكس اللّعبة من كونه متتلمذا على الطّير إلى أستاذ له، متحديا معلمه متّهما إياه بالتّملق والتّصنّع(36):

لو كنتَ مثلي ما لبثت ملوّناً   وهتفتّ في غضن النّقا المتأوّد

وبهذا عكّس الشّاعر اللّعبة وخرج على أستاذه، حين جعله تلميذا له في مثل قوله(37). وهذا يقودنا إلى نوع آخر من التّوظيفات العنترية للطّير اصطلحنا عليه بـ"الطّير المتحدي".

جـ - الطير المتحدَى:

الطير المتحدَى: إن هو إلاّ طير آنس به عنترة كثيرا، واتخذه قدوة له في الحب والنحيب والعويل، ولكن من شدة تضخمه لذاته وقوة نرجسيته يتعالى على هذا الطير متجاهلا تعليمه على يديه بادئ ذي بدء، نافيا عنه كل صفات الوجد بأدلة كثيرة(38):

وقد هتفت في جنح ليل حمامةٌ   مغردة تشكو صروف زمان

فقلتُ لها لو كُنتِ مثلي حزينة   بكيتِ بدمعٍ زائدِ الهملان
وما كنتِ ذي دوحٍ تَميسُ غصونهُ   ولا خَضّبت رجلاكِ أحمَر قاني

وبهذا يغلب الشاعر بنرجسيته المتعالية على الطير المسكين الذي صوّره ضعيفا ليتسنى له سلب كل صفات الوجد والهوى منه، إذ كيف يهوى ويعشق ويحب ويبكي على فراق أحبته، وهو على فوق غصن رطيب، تميل به الرياح شمالا ويمينا، ذهابا وإيابا، متمتعا بذلك لعبا ولهوا، وكيف يدّعي العشق والغرام، وقد أخذ أهبته وعدته كاملة من الزينة كإخضاب الرجل بالأحمر القاني.

د - الطير المسترثي:

وهو نوع من الطير كلّفه عنترة الندب عليه، في مثل قوله(39):

أيا صادحاتِ الأيكِ إن متُّ فاندُبي   على تُربتي بين الطُّيور السَّواجع
ونُوحي على من مات ظلماً ولم ينل   سِوى البُعدِ عن أحبابِهِ والفَجائع

وبهذا اختتم الشّاعر هذه السّلسلة من السيناريوهات بينه وبين الطير بأوصافه المتعددة، الطير الذي خدع الشّاعر بمظهره بادئ ذي بدء حتى اتخذه أستاذا وقدوة له لما تراءى له التّشابه في الحالة، فإذا به يكتشف خدعة الطّير وتملّقه في الحبّ، فأدار له ظهره واصلا دربه وحيدا فريدا بلا رفيق، بعاطفة قوّية جيّاشة على وتيرة واحدة، إلى أن غدت هذه الأبيات كلها كأنّها مقطوعة واحدة مع أنها مقتطفات من قصائد متفرّقة.

وفي مقطوعة بعنوان "يا طائر البان قد هيجت أشجاني"، جمع فيها عنترة كل أوصاف الطّير المذكورة أعلاها، من تهييج الطّير أشجانه، والحوار معه من أمر ونهي، وطلب النعي والنّدب عليه متى ما مات غما على فراق الأحبّة(40).

وهكذا تغدو أبيات عنترة في الطّير كأنها قصيدة طويلة، أنشأت جملة متسلسلة من حلقة لأخرى، متناسقة متماسكة، كل حلقة أو مشهد تؤدي إلى الآخر، من غراب البين، إلى الطّير المعلّم، ومنه إلى الطّير المتحدّى، ثمّ إلى الطّير المسترثي، فكأنّ هذه أوصاف لطير واحد، التقى به عنترة في الطّريق وهو باحث عن فراق

أحبّته، فوقف معه الشّاعر وقفة قصيرة من خلالها التعلّم منه، حتى نافسه وتحدّاه، وأخيرا عند رفع جلسة اللّقاء بينهما أعلمه عنترة قبالته التي هي البحث عن المحبوبة طلبا منه الرثاء في حالة ما لا يرجع من هذا البحث.

الهوامش:

1 - الجاحظ: الحيوان، تحقيق يحي الشّامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1992م، ج1، ص 537.

2 - ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة 1427هـ-2006م، ج1، ص 451.

3 - الجاحظ: المصدر السابق، ص 537.

4 - ابن قتيبة: أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة التّجارية، ط4، مصر 1963م، ص 160.

5 - أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت 1957م، ص 8-9.

6 - الجاحظ: المصدر السابق، ص 429.

7 - النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد قمحية وآخرون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1424هـ-2004م، ج10، ص 178.

8 - الشّنتمري: أشعار الشّعراء السّتة الجاهليين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2001م، ج1، ص 34.

9 - ديوان النّابغة الذّبياني، تقديم وشرح د. علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت 1991م، ص 139.

10 - ديوان طرفة، دار صادر، بيروت، ص 13.

11 - الجاحظ: المصدر السابق، ص 540.

12 - النّابغة الذبياني: المصدر السابق، ص 139.

13 - نفسه.

14 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، ط2، بيروت، ج22، ص 195.

15 - النّابغة الذّبياني: المصدر السابق، ص 139.

16 - الجاحظ: المصدر السابق، ج3، ص 413.

17 - ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتّاب العربي، ط1، 1994م،

ص 87.

18 - الضّبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط1، بيروت، ص 87.

19 - أبو الفرج الأصفهاني: المصدر السابق، ج22، ص 223.

20 - ديوان عنترة، تحقيق محمد خداش، دار الغد الجديد، ط1، 2014م، ص 105.

21 - الجاحظ: المصدر السابق، ص 448.

22 - د. أحمد كمال زكي: التشكيل الخرافي في الشعر القديم، مقالة في مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض 1977م-1978م، مج5، ص 201.

23 - الجاحظ: المصدر السابق، ج2، ص 339.

24 - عنترة: المصدر السابق، ص 135.

25 - المصدر نفسه، ص 90.

26 - المصدر نفسه، ص 128.

27 - المصدر نفسه، ص 70.

28 - المصدر نفسه، ص 97.

29 - المصدر نفسه، ص 89.

30 - الجاحظ: المصدر السابق، ج3، ص 413.

31 - المصدر نفسه، ص 23.

32 - نفسه.

33 - المصدر نفسه، ص 75.

34 - المصدر نفسه، ص 38.

35 - المصدر نفسه، ص 97.

36 - المصدر نفسه، ص 38.

37 - المصدر نفسه، ص 125.

38 - المصدر نفسه، ص 135.

39 - المصدر نفسه، ص 73.

40 - المصدر نفسه، ص 129.

References:

1 - ‘Antara: Dīwān, edited by Muḥammad Khaddāsh, 1st ed. Cairo 2014.

2 - ‘Ubayd ibn al-Abraṣ: Dīwān, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, 1st ed., Beirut 1994.

3 - Al-Ḍabbī: Al-mufaḍḍaliyyāt, edited by Aḥmad Muḥammad Shākir and ʻAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, 1st ed., Beirut.

4 - Al-Isfahānī, Abū al-Faraj: Al-aghānī, edited by Samīr Jābir, Dār al-Fikr, 2nd ed., Beirut.

5 - Al-Jāḥiẓ: Al-ḥayawān, edited by Yaḥya al-Shāmī, Dār wa Maktabat al-Hilāl, Beirut 1992.

6 - Al-Maʻarrī, Abū al-ʻAlā': Dīwān saqṭ az-zand, Dār Ṣādir, Beirut 1957.

7 - Al-Nābigha al-Dhubyānī: Dīwān, Dār Maktabat al-Hilāl, 1st ed., Beirut 1991.

8 - Al-Nuwayrī: Nihāyat al-'arab fī funūn al-adab, edited by Mufīd Qumayḥa and others, Dār al-Kutub al-ʻIlmiyya, 1st ed., Beirut 2004

9 - Al-Shantamarī: Ashʻār ash-shuʻarā' as-sitta al-jāhiliyyīn, Dār al-Kutub al-ʻIlmiyya, 1st ed., Beirut 2001.

10 - Ibn Qutayba: Adab al-kātib, edited by Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʻAbd al-Ḥamīd, Al-Maktaba al-Tijāriyya, 4th ed., Egypt 1963.

11 - Ibn Qutayba: Ash-shiʻr wa ash-shuʻarā', edited by Aḥmad Muḥammad Shakir, Dār al-Ḥadīth, Cairo 2006.

12 - Ṭarfa ibn al-ʻAbd: Dīwān, Dār Ṣādir, Beirut.

13 - Zakī, Aḥmad Kamāl: At-tashkīl al-khurāfī fī ash-shiʻr al-qadīm, Journal of the College of Arts, University of Riyadh, V.5, 1977-1978.



مجلة حوليات التراث، العدد 19، 2019، ص 99 - 115
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

الإعجاز القرآني ومساره التاريخي

د. أحمد قوفي
جامعة مستغانم، الجزائر

الملخص:

إنَّ المشتغل في حقل الإعجاز البياني يحتاج إلى جُهد كبير قصد التَّحقيق والتقصّي لمختلف جوانبه ومظاهره وآفاقه التي لا تنتهي عند حدّ، والحقّ إنَّ مباحث الإعجاز البياني للقرآن الكريم هي في حقيقتها فوق قواعد النّحويين وتطبيقات البلاغيين. فالقول بتحديد موضع للإعجاز في القرآن الكريم أو وصفه يُعدُّ ضربًا من عدم الاستقامة. فالعلماء على مرّ العصور خاضوا في إعجازه وذهبوا في تأوله كلّ مذهب وسلّموا أن ليس في طاقة البشر الإحاطة بأغراض الله في كتابه الكريم الذي كلّه إعجاز. فهو ثابت قطعيًا أن معجزات الأنبياء الذين سبقوا رسول الله (ص)، قد انقضت بانقضاء العصور التي نزلت فيها. وانتهت بانتهاء الأقوام الذين حلت بينهم، وكانت معجزات حسّية. أما معجزة القرآن الكريم فهي باقية بقاء الرِّسالة المحمَّدية، ذلك أنَّ رسالة رسول الله قد استوعبت الزَّمان والمكان، فكان لابد من استمرار المعجزة، بمعنى أنه إذا ارتاب قوم في صدق رسول الله (ص) في عصرنا الحاضر، فكيف نأتي بالرسول ليطالبوه بمعجزة تدل على صدقه؟ وكلما تقدَّم العلم المادي، انكشف من وجوه إعجاز القرآن وجه يقمع رموز منكريه، ويهدي به الله الآلاف المؤلَّفة في كل عصر.

الكلمات الدالة:

الإعجاز، التأويل، القرآن الكريم، النحو، البلاغة والبيان.



The Quranic inimitability and its historical course

Dr Ahmed Koufi
University of Mostaganem, Algeria

Abstract:

Whoever works on the field of the rhetorical miracle needs a great effort to verify and investigate its various aspects, manifestations and endless horizons. In fact, research on the rhetorical inimitability of the Quran is indeed above the rules of the grammarians and applications of rhetoricians. Inimitability in the Quran cannot be determined or described. Scholars throughout the ages who

تاريخ الاستلام: 2019/6/11 - تاريخ القبول: 2019/8/5
koufi1954@hotmail.fr

have studied the inimitability of the Quran and have gone through different interpretations have recognized that it was not in man's power to know the purposes of God in his sacred book. If the miracles of the prophets who preceded the Messenger of Allah are over, the miracle of the Quran is eternal as is the message of Muhammad. As material science progresses, the miracles of the Quran are revealed.

Keywords:

inimitability, interpretation, Quran, grammar, rhetoric.



مقدمة:

لقد وجَّه الفقهاء واللغويون على مدى التاريخ عنايتهم إلى المصدر الأوَّل للشريعة الإسلامية أي القرآن المجيد، فأحصوا حروفه، وكلماته، وآياته، وسوره، وذهبوا في تصنيف شواهده، وإحصاء شوارده كلَّ مذهب، حتَّى أشبعوا القول فيه؛ وظلَّ - إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها - حجَّة في العربية وعلومها، تاه في تراكيبها النَّحويون لأنه كسَر تلك القواعد البشرية، وتجاوز ذلك المنطق المعياري الذي كان محجَّتهم اتَّخذوا منها شواهد لمذاهبهم وانصبَّت معظم جهودهم على تدارس الشِّعر دون اهتمام بالنَّثر. كما حار في دقَّة ألفاظها، وإحكام أبنيتها الصَّرفيون، واحتار في سموِّ معانيها وأسمى مقاصدها البلاغيون ووقف دونها المؤوِّلون والمفسِّرون صاغرين لا يملكون إلى تحديد مظانِّه سبيلا، فكانت تخميناتهم ضربًا من دفع الحرج أمام نظم شديد القُوَّة.

1 - مفهوم الإعجاز:

أ - الإعجاز لغةً:

تعدّدت تعاريف كلمة (إعجاز) في القواميس العربية، وتباينَت مدلولاتها، وأُشفعت بالشواهد توقًا إلى الإحاطة بهذا المفهوم بالشكل الدقيق. فابن منظور يذهب في تفصيل مادة (عجز) "العَجزُ نقيض الحزم، عجز عن الأمر يَعجِز وعَجَز عَجزًا فيهما، ورجلٌ عَجُزٌ وعَجُزٌ، عاجِز، ومَرَةٌ عاجِز، عاجِزةٌ عن الشيء. والمَعجِزَةُ والمَعجَزَةُ: العَجزُ"[1]. قال سيبويه: هو المُعجِزُ والمَعجَزُ: الكسر على النادر، والفتح،

على القياس لأنه مصدر... والمَعجَزة، بفتح الجيم وكسرها، مَفعَلَةٌ من العَجز: عدم القُدرة. وفي الحديث: "كلُّ شيء بقَدَر، حتَّ العَجز والكيسُ". وأعجَزَهُ الشيء: عَجَزَ عنه.

والتَّعجيزُ: التَّثبيط، ذلك إذا نسبتَه إلى العجز. وعجَّز الرجل وعاجَزَ: ذهب فلم يُوصَل إليه، وقوله تعالى: (وَالَّذِينَ سَعَوا فِي آيَاتِنَا مُعَاجِزِينَ أُولَئِكَ لَهُم عَذَابٌ مِن رِجزٍ أَلِيمٌ)[2]، وكذلك في قوله عز وجل: (وَالَّذِينَ سَعَوا فِي آيَاتِنَا مُعَاجِزِينَ أُولَئِكَ أَصحَابُ الجَحِيمِ)[3]. قال الزجَّاج: معناه ظانين أنهم يعجزوننا، لأنهم ظنُّوا أنهم لا يُبعثون، وأنه لا جنَّة ولا نار. وفي التنزيل العزيز: (وَمَا أَنتُم بِمُعجِزِينَ فِي الأَرضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ)[4]، قال الفرَّاء: يقول القائل كيف وصفهم بأنهم لا يُعجزون في الأرض ولا في السماء، وليسوا في أهل السماء؟ فالمعنى ما أنتم بمعجزين في الأرض، ولا مَن في السماء بمُعجِز، وقال أبو إسحاق: معناه والله أعلم، ما أنتم بمُعجِزين في الأرض، ولا كنتم في السّماء، ومعنى الإعجاز الفَوت والسَّبق، ويُقال: أعجزني فلانٌ أي فاتني[5]، ومنه قول الأعشى:

فذاك ولم يُعجِز من الموت ربَّهُ ... ولكن أتاهُ الموتُ لا يتأبَّق

وعاجَزَ إلى ثِقَة: مال إليه، وعاجزَ القومُ: تركوا شيئًا وأخذوا في غيره، ويُقال فلانٌ يُعاجِزُ عن الحَقِّ إلى الباطل أي يلجأ إليه. والمُعجِزة: واحدةٌ معجِزات الأنبياء، عليهم السلام. وأعجاز الأمور: أواخرها، وعَجُزُ الشيء وعِجزُه وعُجُزُه وعُجُزُه، وعَجِزُه: آخره، يُذكَّر ويؤنَّث، قال أبو خِراش يصف عُقابًا:

بَهيمًا غَيرَ أنَّ العَجزَ منها ... تَخال سَراتَهُ لَبَنًا حليبًا

والعجزة وابنُ العِجزة: آخر ولد الشيخ، وفي الصِّحاح: العِجزة، بالكسر، آخر ولد الرَّجُل، وعِجزَة الرَّجُل: آخر ولد يولد له[6].

أمّا الفيروز آبادي فيقول: "العجز كتف مؤخر الشيء والعجز والمعجز والمعجزة، والعجُزان، والعجوز التي تدلّ على الوهن... والتّعجيز التّثبيط، ومعجزة النّبي (ص) ما أعجز به الخصم عند التحدّي[7]، والهاء للمبالغة. وقوله تعالى:

"معاجزين" أي يعاجزون الأنبياء وأولياءهم، يقاتلونهم ويمانعونهم ليصيِّروهم إلى العجز من أمر الله تعالى أو معاندين مسابقين أو ظانين أنّهم يعجزوننا"[8].

فصاحب "القاموس المحيط" يشتغل في البداية على المادة اللغوية (ع، ج، ز) لينتقل إلى التّغيير الدّلالي من خلال تنويع الحركات، من باب تغيُّر المعاني بتغيُّر المباني في اللغة العربية، ويخلص إلى الاستشهاد بالقرآن الكريم ومختلف السياقات التي وردت فيها.

وجاء في (معجم المحيط في اللغة) للصَّاحب بن عباد في مادة (ع، ج، ز): "العَجزُ: نَقيضُ الحزمِ، عَجَزَ عجزاً وعُجُوزاً وعَجَزَاناً، وهُذَيلُ وحدَها تَجمعُ العَاجِزَ على العَواجِزِ. ويُقالُ: لا تَلُثُّوا بِدَارِ معجَزَةٍ ومَعجِزَةٍ. ويُقالُ في العَجُوزِ من النساء: عَجُوزَةٌ، والفِعلُ: عَجَزت عَجزاً وعَجَزت وتَعَجزت، والجَمعُ: عُجُز وعَجَائِز. واسمُ رَملَة. والعَجُزُ: مؤخرُ الشيء، حتى يُقال: عَجُزُ الأمرِ، ويُقال: عُجُز وعَجَزٌ وعُجُزٌ وعَجُزٌ. وعَجز دابتَك: ضَع عليها الحَقِيبَةَ. والعَجزُ: الأرضُ لا تُنبتُ شَيئاً. والعَجِيزَةُ: عَجِيزَةُ المَرأة خاصَّةً، وامرَأةٌ عَجزَاءُ، وقد عَجِزَت، والجَميعُ عَجِيزاتٌ، ولا يُقال عَجَائِز. والعِجزَةُ وابنُ العجزَة: آخِرُ وَلَدِ الشَّيخ. ووُلدَ لِعجزَة: أي بَعدَ ما كَبِرَ أبوه"[9].

أما (المعجم الوسيط) فساق المدلول المعجمي لكلمة إعجاز "عَجَزَت المرأة عجوزًا: كبرت وأسنّت، وعجزت عن الشيء عجزًا وعجِزانًا: ضعُف ولم يقدر عليه. ويُقال: عجز فلان: لم يكن حازمًا. وأعجز فلان: سبق فلم يدرك، وأعجز الشيء فلانًا: فاته ولم يدركه، ويُقال: أعجزه، وأعجزه: صيّره عاجزًا، وأعجزه فلانا: وجده عاجزًا، وعاجز فلان: ذهب فلم يوصل إليه ولم يقدر عليه. يُقال: طلبتُه فعاجزَ، سبق فلم يدرك... والمعجزة أمر خارق للعادة يُظهرُه الله على يد النبي" تأييدا لنبوّته، والمعجزة ما يعجز البشر أن يأتوا بمثله"[10].

فعين الفِعل عَجَزَ أي (الجيم) في الماضي تُقرأ مُثَلَّثَةً، بالفتح والكسر والضم، وفي كلّ حركة لها معنى:

بالفَتح: تقول: عَجَزَ، يَعجِزُ، عَجزًا، من باب ضَرَبَ، يَضرِبُ، والمعنى: ضَعُفَ عن الشيء، ولم يقدِر عليه.

بالكَسر: تقول: عَجِزَ، يَعجَزُ، عَجَزًا، من باب شَرِبَ، يَشرَبُ، والمعنى عَظُمَت عَجِيزَتُه، وكَبُرَت مؤخّرَتُه. بالضمِّ: تقول: عَجُزَ، يَعجُزُ، عجوزًا، من باب كَرُمَ، يكرُمُ، والمعنى: صار عجوزًا ضَعيفًا عاجِزًا[11].

ويبقى أنَّ هذه المعاني كلّها لا تتباين فيما بينها، ولا تختلف اختلاف التعارُض، وإنّما تصُبُّ في معنى عام هو (العَجز)، فالعَجزُ: عن المعنى اللغوي للجذر الثُّلاثي للمادّة (العَجز)؛ أمّا (الإعجازُ) فهو مصدر الفعل الرُّباعي (أَعجَزَ).

وقد حدّد مالك بن نبي المفهوم السّابق قائلاً: "أهل اللغة يرون أنّ الإعجاز هو الإيقاع في العجز، وأهل الإصلاح يرون أنّ الإعجاز هو الحُجّة التي يقدّمها القرآن إلى خصومه من المشركين ليعجزهم بها. فأما حين تريد تحديد هذا المصطلح في حدود التاريخ أي في تطوّر إدراك البشر لحجّة، وإدراك المسلم لحجة الإسلام بخاصة فلا بدّ من مراجعة القضية في ضوء التاريخ"[12].

وقال الزجَّاج: "هو وصف على فعلان مشتق من القرء بمعنى الجمع ومنه قرأت الماء في الحوض أي: جمعته. قال أبو عبيدة: وسُمّي بذلك، لأنه جمع السور بعضها إلى بعض. وقال الراغب لا يُقال لكل جمع قرآن، ولا لجمع كل كلام قرآن، قال: وإنما سمّي قرآنا لكونه جمع ثمرات الكتب السّالفة المنزلة، وقيل لأنه جمع أنواع العلوم كلّها أو سُمّي قرآنا، لأنَّ القارئ يظهره ويبينه من فيه آخذا من قول العرب: ما قرأت النّاقة سلا قط، أي ما رمت بولد أي: ما أسقطت ولدا أي: ما حملت قط، والقرآن يلفظه القارئ من فيه ويلقيه فسمّي قرآنا"[13].

ورأى اللّحياني وتبعه غيرهم إذ يقول: "لفظ" قرآن هو في اللُّغة مصدرٌ مرادف للقراءة ومنه قوله تعالى: (إِنَّ عَلَيۡنَا جَمۡعَهُۥ وَقُرۡءَانَهُۥ، فَإِذَا قَرَأۡنَٰهُ فَٱتَّبِعۡ قُرۡءَانَهُۥ)[14]. ثم نقل من هذا المعنى المصدري، وجعل اسمًا للكلام المعجز المنزل على النبي (ص)، من باب إطلاق المصدر على مفعوله. وهو المختار استنادًا إلى موارد اللغة، وقوانين الاشتقاق.

أما القول بأنه وصف من القرء بمعنى الجمع، أو أنه مشتق من قرنت الشيء بالشيء. أو أنه مرتجل أي: أنه موضوع من أول الأمر علمًا على الكلام المعجز

المنزل، غير مهموز، ولا مجرد من (أل) فكل أولئك لا يظهر له وجه وجيه، ولا يخلو توجيه، ولا يخلو توجيه بعضه من كلفه، ولا بعد عن قواعد الاشتقاق وموارد اللغة[15].

ب - الإعجاز اصطلاحا:

تباينت التعاريف في شأن القرآن، ولكن أجمع الفقهاء على أنه: "كلام الله المعجز المنزل على محمد (ص)، المكتوب في المصاحف، المنقول بالتواتر المتعبد بتلاوته"[16].

وانتقل مالك بن نبي من الجانب اللغوي إلى الضفّة الأخرى من أصل مادة الكلمة ليربطها بالدِّين، فالقرآن حجّة النبوّة، وتشريع للدين الجديد. ثنائية "الإعجاز والإبلاغ" يضيف إليها صفات محدّدة يتعيّن وجودها في المعنيين[17]:

- الإعجاز بوصفه دليلا ماديا ومعنويا لا بدّ أن يدركه الجميع، فلا يحتمل التّنزيل البيّن اللّبس وإلاّ قلّ الفهم الإقناع والاقتناع.

- من حيث كونه لتبليغ دِين: أن يكون فوق طاقة الجميع ولا سبيل إلى مضاهاته أي ينزل إلى مستوى المُشاكلة.

- ومن حيث الزّمن: أن يكون تأثيره بقدر ما في تبليغ الدِّين من حاجة إليه. وهذه الصفة الثالثة تحدّد نوع صلته بالدّين، الصّلة التي تختلف من دين إلى آخر، باختلاف ضرورات التّبليغ، ويكشف هذا التوجّه عن مستوى من التحليل يحدّد صفات الإعجاز من حيث الحُجّة والوسيلة والزّمن.

وقد ذهب كثير من الفقهاء والعلماء مذاهب شتّى في الإحاطة بهذا المفهوم ويكاد يتّفق الجمهور على جملة من التّعريفات تتقاطع فيما بينها مضمونًا وتختلف شكلاً. فعلى سبيل الذِّكر يقول: مصطفى صادق الرافعي: "إنّما الإعجاز شيئان: ضعف القدرة الإنسانية في محاولة المعجزة ومزاولته على شدّة الإنسان واتّصال عنايته، ثم استمرار هذا الضعف على تراخي الزّمن وتقدّمه، فكأن العالَم كلّه في العجز إنسان واحد ليس له غير مدّته المحدودة بالغة ما بلغت؛ فيصير من الأمر المعجز إلى ما يُشبه في الرّأي مقابلة أطول الناس عمرا بالدّهر على مداه كلّه، فإنّ

المعمّر دهر صغير، وأنّ لكليهما مدّة من العمر هي من جنس الأخرى، غير أنّ واحدة منهما قد استغرقت الثّانية، فإن شاركتها الصُّغرى إلى حدّ فما عسى أن يشركهما فيما بقي"[18].

هو إقرار بعجز الإنسان وضعفه عن مقارعة "آي" التنزيل، فإذا وهن الأوّل في مشاكلته فلا ريب أنّ يعجز الآخر، فصفة العجز مقدّرَة على أبناء البشر وازداد الجِنُّ إلى زمرة من أرادوا مناهضته أيضا.

ووقع التحدِّي لصفوة فطاحلة العرب، لذلك لم يسلم أدباء الطّبع الذين باتوا عاجزين حتّى عن معارضة أقرانهم من الشعراء في القصيدة الواحدة، فما بالك مقارعة أساليب الكتّاب المجيد! والأغرب أنَّ فترة تحدِّي القرآن لقريش دامت 23 سنة، وهي مدة كافية لمن تتيح له فرصة القيام بالمعارضة، فقد أفحمهم الحُجَّة، وأبطل مزاعمهم كلَّها وحملهم على الإقرار بوحدانية الله، وسلطانه على العالمين. كما يُضيف الرّافعي أنّ الإعجاز إعجاز في كلّ زمان ومكان، مهما بلغ الإنسان من العمر عِتِيّا. وإذا كان "الإعجاز" يُرى آية من آيات الخالق في الأرض فلينظر الإنسان إلى نفسه وكيفية خلقه، وأطوار تكوينه، فكلّ شيء في الكون آية. وصدق "أمية ابن أبي الصّلت" قولاً[19]:

وفي كلّ شيء ترى آية تدلُّ على أنه الواحد

كان يُطلق - من ذي قبل - على معنى "الإعجاز" لفظة "آية"، فالقرآن الكريم آية من آيات الله إلى نبيّه، والمعجزات التي أُيِّد بها النبيّون من قبل هي آيات بيّنات محكمات (وَرَبُّكَ أَعْلَمُ بِمَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلَقَد فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُوراً)[20]، فالتفضيل - ههنا - يُقصد به اختلاف معجزاتهم الإلهية[21]، غير أنّ معجزة محمد (ص) تختلف عمّا سبقه من الأنبياء "إنّ معجزة النّبي، وهي القُرآن، هي في الوقت نفسه منهجه، على عكس الأنبياء الآخرين الذين كانت معجزتهم غير منهجهم، فمنهج موسى على سبيل المثال، التوراة، ومعجزته العصا"[22].

فالمُعجزات السّابقة حِسِّيّة مرئية، وكأنّها حُجّةٌ على الشّاهد وليست كذلك على الغائب، وسُرعان ما يطويها الزّمان فلا نجد لها أثرًا إلاّ في متون الرّوايات، وشذَرات الأخبار، فقد "أراد الله لختام رسالاته الإعجاز الدّائم، فاختار له (الكلمة). والكلمة تسمَعُها وتتصفَّحُها، وتعودُ إليها: إنّها معك في كلِّ حين، تُدوِّي في أذنك، ماثلة في سمعك"[23]. فالقرآن العظيم مُعجزٌ بذاته ولا يُمكن مقارنته بالكُتُب السّماوية الأخرى.

2 - المَسَار التاريخي:

صدر الإسلام: شهد العرب - أيام التنزيل - أرقى البيان، وأروع الخطاب، وأعجز القَصَص، وأرفع إخبار عن حوادث الدَّهر، فيها للناس عِبرٌ وفي الحياة ناموس إلهي وضَّح لهم شريعتهم التي ارتضاها خالقهم، وحدَّد مآلهم "فإذا جاء أمر القرآن نظرت إلى الشيء الذي هو أوحد والقول الذي هو منبتٌّ، ألا ترى أنَّ الله جعله الحُجَّة والبيان والداعي والبرهان وإنما وضع السراج للبصير المستضيء لا للأعمى والمتعامي"[24]، وأضحى القرآن مَعلما لفن الكتابة حاولوا مجاراته في فن القول - مع الاستحالة - والاقتباس من آيه المُعجز في الخُطب والأشعار لأنه ملَك ألبابهم، وسحر عقولهم، وتجاوز أفانين أقوالهم.

فكان أن ظهر الإعجاز القرآني جليًّا في خُطب الصحابة[25] والتابعين من بعدهم، إذ ضمَّنوها بالشواهد القرآنية، ترغيبًا وترهيبًا، وعظًا وإرشادًا، فتعلموا براعة الإيجاز وانتقاء اللفظ وسبك العبارة أكثر من ذي قبل. لقد صقل الذِّكر الحكيم مواهبهم، وأذكى سجيتهم، فصاروا إلى مدارسة القرآن ألصق، وببيان قَصصه أحوج، وبرواية الأخبار أميل بل انشغلوا بالتفسير مع التركيز على الجوانب الفقهية ونشر الدعوة إلى الدين الجديد أكثر من البحث في "الإعجاز".

إن قضية الإعجاز البياني شغلت بال العرب قديما وحديثا، وعدُّوا مدارسته طريقا إلى الحق والإيمان بل فرضا للدخول في علوم القرآن، القرآن الذي كان ولا يزال الموجِّه الأكبر للبلاغة العربية، وأضحوا يقابلون بين القرآن المجيد وكلام العرب لاستشفاف أوجه الإعجاز، وبم كان القرآن معجزا وليس من باب

التطاول على التنزيل.

أما في العصر الأموي فقد ارتقى أسلوب الرسائل، وازدانت الحِكم والأقوال بالإيجاز وسحر العبارة، وانتشرت المبارزات في فنون الكلام، واللُّجوء إلى إيراد الحُجج تأييدًا للملك أو طلبا للمساندة خصوصًا في عصر الفتوحات الإسلامية التي أخذت من المسلمين ردحا من الزمن في بلاد فارس والصين والهند.

فظهر أثر القرآن المُعجز، وأحاديث الرسول الكريم (ص) جليًّا في كل الرسائل الديوانية المرسلة إلى مختلف الأمصار، والتاريخ حافل بنماذج - ليس مجال ذكرها - كخطب أبي بكر الصديق رضي الله عنه وعلي بن أبي طالب صاحب كتاب "نهج البلاغة" كرم الله وجهه، وعمر بن عبد العزيز خامس الخلفاء الراشدين وعبد الملك بن مروان وعمرو بن العاص وزياد بن أبيه في خطبته البتراء والحسن البصري وطارق بن زياد وغيرهم كثير.

أما في العصر العباسي فمن شدَّة تأثير الأسلوب القرآني البديع في المسلمين، فقد هبُّوا إلى مدارسته، وتبيان فضائله، والوقوف على كنه آياته ووقعها في النفوس، إذ روى أبو عبيدة قائلاً: أرسل إليَّ الفضل بن الربيع في الخروج إليه سنة ثمان وثمانين ومائة، فقدمت إلى بغداد، واستأذنت عليه فأذن لي، فدخلت عليه، ثم دخل رجلٌ في زي الكتّاب له هيئة فأجلسه إلى جانبي، وقال لي: إني كنت مشتاقاً إليك، وقد سألت عن مسألة، أفتأذن لي أن أعرفك إياها؟ فقلت: هات، فقال: قال الله عز وجل: (طَلعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ)[26]، وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عرفه مثله، وهذا لم يعرف، فقلت: إنما كلَّم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس[27]:

أيقتلُني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به؛ فاستحسن الفضل ذلك... فلما رجعت إلى البصرة عملتُ كتابي الذي سمَّيتُه "المجاز"[28]، ففي كتابه "مجاز القرآن" تناول قضايا إعجازية عدَّة منها: أنَّ كتاب الله

جاء مجاراة لسنن العرب في كلامها، منظومًا من جواهر بلاغتها، وحسن تراكيبها، مبطلاً كيد الكائدين ومزاعم المتقوّلين ومن نحا نحوهم متماديا في جدله وبهتانه.

فكان ظهور الأحزاب السياسية الجديدة المناوئة للأمويين من الدواعي التي جعلت الأدباء يخوضون في الدعوة إليها "فكان العباسيون محتاجين إلى إتقان فن القول بقدر حاجتهم إلى بيان سياستهم، وتوطيد حُكمهم، وكذلك كانت الوفادة ومجالس العلماء والوعظ الديني من الدواعي التي دفعت إلى هذا الرقي"(29). ومن هؤلاء الكتَّاب الجهابذة والخطباء المفوهين وعلماء اللغة المصاقع: داوود بن علي بن عبد الله بن عباس، وعبد الله بن علي؛ ومن الموالي جعفر بن يحي البرمكي، والفضل بن سهل. بالإضافة إلى ظهور فن المقامات بأسلوبها البديع من شدّة افتتان الكُتّاب بالأسجاع وألوان البديع.

إنَّ المعجزات - معجزات الأنبياء - جاءت حسب عقول الأقوام ومستويات فُهُومهم، وتبعًا لما اشتُهِر به العصر، وشاع بين الناس بالشكل الذي تتسامع به الأمصار، ويطبع العصر فترتبط الظاهرة بالقوم فيصدقونها، كالطب في عصر عيسى - عليه السلام - والسّحر في زمن موسى - عليه السلام - "والعرب أصحُّ الناس أفهامًا وأحدُّهم أذهانًا، قد ابتكروا من الفصاحة أبلغها، ومن المعاني أعذبها، ومن الآداب أحسنها، فخُصُّوا من معجز القرآن بما تجول فيه أفهامهم وتصل إليه أذهانهم فيدركوه بالفطنة دون البديهة، وبالروية دون البادرة لتكون كلُّ أمة مخصوصة بما يشاكل طبعها، ويوافق فهمها"(30).

فكل المعجزات اندرست مع ذهاب الأقوام لأنها حسية مشاهَدة، ومرتبطة بزمن معيَّن إلاَّ معجزة القرآن الكريم، فهي باقية إلى يوم الدين، معجزة عقلية حملت في طياتها الشريعة، شريعة الكون، كلما جاء عصر اكتشف من القرآن معجزات عُجاب.

تاريخ استعماله: لفظ "الإعجاز"، أوّل من نُسب إليه استعمال هذا اللفظ هو "النظّام" البصري المعتزلي سنة 231هـ، ويظهر أنه مسبوق كذلك لأنه كان يقول بأنّ العرب عجزوا بصرفهم عن المعارضة، وهو مذهب باطل.

وأمّا أوّل من بحث هذه القضيّة وتصدّى لها بالبحث فهو أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ المتوفَّى سنة 255هـ. ويذهبُ مصطفى صادق الرّافعي إلى أنّ أوّل من قال إنّ لفظ القرآن غير معجِز هو الجعد بن درهم - الزّنديق المعروف - الذي قُتل يوم النّحر عام 118هـ[31]. ولم ترِد كلمة "الإعجاز" في القرن الأوّل ولا في القرن الثاني، والله أعلم، إنّما ظهرت أوّل مرّة في أوائل القرن الثالث الهجري على لسان المعتزلة غالبًا وعلى لسان بعض أهل السنّة[32].

القرآن والنبوَّة: فلا يجب الخلط بين إعجاز القرآن كدليل على صدق النبوّة وبين كلّ دليل على النبوّة يكون معجزاً "فالمعجزة ما عجز البشر عن الإتيان بمثلها... لذلك كان لكلّ نبيّ معجزة تدلّ على صدق نبوّته، ولو بعث الله نبيًّا[33] دون معجزة لما وجب على النّاس الإيمان به"[34].

وعليه جاء تحدّي القرآن للجنّ والإنس أن يأتوا بمثله، فلمّا عجزوا كان ذلك "المعجز" دليلاً على صدق الرسالة حقًّا، قال تعالى: (وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ. فَإِن لَّمْ تَفْعَلُوا وَلَن تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ)[35].

وكيف بإنسان أُمّي لا يعرف القراءة والكتابة بدليل قوله تعالى: (الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوباً عِندَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنْجِيلِ يَأْمُرُهُم بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَآئِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالأَغْلاَلَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِيَ أُنزِلَ مَعَهُ أُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)[36]، يغدو مالكًا لناصية اللغة، وقمّة البلاغة (إنّما أوتيتُ جوامع الكلم)[37].

رجلٌ جاء من صحراء قاحلة سوف تتسامع به العرب والعجم، تنهدُّ له ثهلان، ويرتعد أُحد، وتتهاوى قصور "كسرى أنو شروان"، وتقرّ بعض حقيقة الفرقان العلومُ التّجريبية والفضائية الحديثة.

ولقد توصّل العلماء والفقهاء إلى أنّ الإعجاز قائم إلى يوم الدِّين لأنّ المسألة

تتعلّق بقضايا ربّانية أسمى ممّا يتصوّره العقل البشري القاصر، لذلك حثّنا الله سبحانه وتعالى على تدبُّر آي كتابه الكريم والنَّظر في مخلوقاته "فإذا كان القرآن كتاب الله المقروء، فإنَّ الكون هو كتاب الله المنظور"[38]، تمامًا كما نصَّ الذكر الحكيم (قُل سِيرُوا فِي الأَرضِ فَانظُرُوا كَيفَ بَدَأَ الخَلقَ ثُمَّ اللَّهُ يُنشِئُ النَّشأَةَ الآخِرَةَ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيءٍ قَدِيرٌ)[39].

وحريٌّ بنا مجانبة الصَّواب إذا ذهبنا إلى القول: أعجز القرآنُ العرب ببيانه فكيف أعجز غير العرب من الفُرس والرّوم وغيرهم من العجم في عصر النبوّة؟

وقد انبرى باحثون كُثُر في محاولة لتحقيق مفهوم الإعجاز إلاّ أنها ظلّت تحوم حول قضايا لغوية وأخرى بلاغية شابها كثير من التَّكرار فغدت مقولات جزئية تفضي في النهاية إلى سؤال مفتوح أمام بلاغة القرآن أي الخطاب الإلهي السماوي العُلوي. يقول عبد الصبور شاهين "تُوِيل الإعجاز القرآني من جوانب مختلفة... أشهرها الإعجاز البلاغي، وأحدثها الإعجاز العلمي، وبين هذين البُعدين ظهرت بحوث تُحقّق مفهوم الإعجاز، كالإعجاز الاقتصادي، والإعجاز القانوني، والإعجاز التشريعي، والإعجاز الاجتماعي، والإعجاز العلمي، وكان الإعجاز البياني هو مناط التحدّي"[40].

كما تتجلّى تمظهرات ذلك كلّه في تراتبية مستويات التحدّي كقوله تعالى: (وإِن كُنتُم فِي رَيبٍ مِمَا نَزَّلنَا عَلَى عَبدِنَا فَأتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثلِهِ وَادعُوا شُهَدَاءَكُم مِن دُونِ اللّهِ إِن كُنتُم صَادِقِينَ)[41]، أو (أَم يَقُولُونَ افتَرَاهُ قُل فَأتُوا بِعَشرِ سُوَرٍ مِّثلِهِ مُفتَرَيَاتٍ وَادعُوا مَنِ استَطَعتُم مِن دُونِ اللّهِ إِن كُنتُم صَادِقِينَ)[42]، وقد جاء التحدّي بعشر سور من باب "التوسيع على المُنكِرين، فضلاً عن التوسيع أمامهم بأنهم مقلّدون وليسوا مبتكرين"[43].

ثمّ يأتي الحكم القاطع المانع الخاتم والحقيقة الثابتة في قوله تعالى (قُل لَّئِنِ اجتَمَعَتِ الإِنسُ وَالجِنُّ عَلَى أَن يَأتُوا بِمِثلِ هَذَا القُرآنِ لاَ يَأتُونَ بِمِثلِهِ وَلَو كَانَ بَعضُهُم لِبَعضٍ ظَهِيراً)[44].

أمَّا الكاتب والمفكّر الإسلامي مصطفى صادق الرافعي في كتابه عن الإعجاز

القرآني والبلاغة النبوية، فيتحدّث عن أسلوب القرآن فيقول "إنّما هو مادة الإعجاز العربي في كلام العرب كلّه، ليس من ذلك شيء إلاّ وهو معجز، وهو الذي قطع العرب دون المعارضة، واعتقلهم عن الكلام فيه، وضربهم بالحجّة من أنفسهم، ثم هو مثّل لهم اليأس قائمًا لا يتّصل به الطّمع، وصوّر لهم العجز غالبًا لا تنال منه القدرة"(45).

وذاك يتبيّن من طرق نظمه، ووجوه تركيبه، ونسق حروفه في كلماتها، وكلماته في جملها، ونسق هذه الجُمل في جملته، وما أذهل العرب عن أنفسهم من هيبة علوية، حتّى أحسّوا الفطرة الإلهية الأقوى، ورأى بلغاؤهم أنّ هذا التركيب جنس من الكلام، غير ما هم فيه.

فالدراسات القرآنية - بشكل عام - تحتاج إلى إمعان النظر، وإطالة التدبُّر لأن الخطأ في تأويل "آية" أو إصدار حُكم ليس كالخطأ في تحليل النص البشري. لماذا؟ لأن التنزيل فيه مناط التشريع، والتحليل، والتحريم، فلا يجوز معه التخمين غير المؤسس، والرأي غير المتين، وإطلاق العنان للأحكام العامة.

خاتمة:

فلا يسعُ كلُّ باحث إلاَّ التسليم بصعوبة المبتغى، واستحالة تطويق بعض أسراره. فمع أنّ القرآن نُجّم في تنزيله على ثلاثة وعشرين عامًا فإنّ أوّله كآخره لا يتفاوت ولا يمكن أن يوصف بعض الكلام بأنّه متقدّم على بعض أو بعضه أنقص من بعض، وإنّما هو يتنافس في الكمال، ويتطاول في الجمال، ويسمو في الجلال. فهو يتكامل على مرّ التنزيل دون أن يُسبق بمرحلة نقص أو توهّم نقص، فقد بدا كاملاً وانتهى كاملا وسيظلّ إلى الأزل.

فالقرآن الكريم - إذًا - يأتي بألفاظ مأنوسة يستعملها كلّ الناس في معانٍ لا يعرفها الناس، ولا يتطرقون إليها، ولا تقع في مخيالهم أو تصوّراتهم، وقد كانَ فعلاً هو الجانب المحيّر للّذين يعارضون القرآن. وربّما كانت كلمة سحر تعبيرًا عن تلك الهزّة الكونية التي أحدثها محكم التنزيل في صميم اللغة العربية فقلبها رأسًا على عقب، فلا يستعمل اللفظ القرآني في معنى جاهلي، وإنما يأتي اللفظ القرآني

بمساحة في الدلالة أوسع وأرحب من أيّ استعمال لغوي جاهلي سبق، وهذا هو الجانب الدلالي الذي يعدّ من أصعب بحوث الدراسات اللغوية وأشقّها، نعم، جاء القرآن الكريم بمعانٍ جديدة لألفاظ قديمة، وإذا ما تكشّف سرٌّ تداعت تحته أسرار عظيمة.

الهوامش:

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ط1، القاهرة، المجلد الخامس، باب (العين)، ص 2817.

2 - سورة سبأ، الآية 5.

3 - سورة الحج، الآية 51.

4 - سورة العنكبوت، من الآية 22.

5 - ابن منظور: المصدر السابق، ص 2818.

6 - نفسه.

7 - خصَّ الله تعالى نبيه (ص) بمعجزات كثيرة، من أعظمها القرآن الكريم الذي تحدى به الله العرب.

8 - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت 2005، ص 180.

9 - الصّاحب بن عبّاد: معجم المحيط في اللغة، الجزء الأول، مادة: (ع، ج، ز)، نسخ وترتيب وتنسيق مكتبة مشكاة الإسلامية، ص 58-59، الموقع:
http://www.almeshkat.com/books/

10 - المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الدّعوة، استانبول 1989م، ج1، ص 591.

11 - المصدر نفسه، ص 585.

12 - مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر، ط4، بيروت 1987م، ص 59.

13 - عبد العزيز عبد المعطي عرفه: قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة العربية، عالم الكتب، ط1، بيروت 1985م، ص 23.

14 - سورة القيامة، الآيتان 17-18.

15 - عبد العزيز عبد المعطي عرفة: المرجع السابق، ص 25.

16 - المرجع نفسه، ص 26.
17 - يُنظر، المرجع نفسه، ص 64.
18 - محمد تحريشي: النقد والإعجاز، دراسة، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق 2004م، ص 14-15.
19 - سمع رسول الله (ص) هذا البيت الشّعري فقال: "إنّه شاعر آمن شعره وكفر قلبه".
20 - سورة الإسراء، الآية 55.
21 - أورد السلف شروطًا دقيقة للمعجزة الحقَّة ومنها:
أ - مما لا يقدر عليه إلاَّ الله: كفلق البحر، انشقاق القمر، وإحياء الموتى.
ب - خرق العادة: كمخالف طلوع الشمس وغروبها، اختلال تعاقب الليل والنهار.
جـ - يستشهد بها مُدَّعي النبوَّة ويحصل التصديق: كقلب الجماد إلى حيوان أو إنسان مثلاً.
22 - محمد متولي الشعراوي: معجزة القرآن، ص 65.
23 - رؤوف أبو سعدة: من إعجاز القرآن وجه في إعجاز القرآن جديد، العَلَم الأعجميّ مفَسَّرًا بالقرآن، ج1، ص 39.
24 - المبرد: البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة 1985م، ص 90.
25 - يُسدي الجاحظ عبارات المدح والثناء للصحابة - رضوان الله تعالى عليهم - لقيامهم بجمع القرآن الكريم بطريقة عصمته من التبديل والتحريف - بإذن الله الذي تعهَّد بحفظه - الذي طال الكتب السماوية الأخرى. ينظر، عبد العزيز عبد المعطي عرفة: المرجع السابق، ص 152.
26 - سورة الصافات، الآية 65. والمُراد وصف شجرة الزقوم التي تنبت في أصل الجحيم فإذا أكل منه الكافر تقطَّعت أمعاؤه.
27 - أبو عبد الله الحسين الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الكتّاب العربي، بيروت 1984م، ص 56. المشرفي: سيفه الصارم، والمسنونة: رمحه الحادة.
28 - ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج19، ص 158.
29 - مختار عطية: الإيجاز في كلام العرب ونص الإعجاز، دراسة بلاغية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الأسكندرية 1997م، ص 150.
30 - محمود السيد حسن: روائع الإعجاز في القصص القرآني، دراسة في خصائص الأسلوب القصصي المعجز، المكتب الجامعي الحديث، ط2، الأزاريطة، الأسكندرية 2003م، ص 14.

31 - عبد الله بن عبد العزيز: الإعجاز العلمي في القرآن والسنّة تاريخه وضوابطه، ص 16-17، وقد أخذ هذه المسألة من لسان الميزان، ج1، ص 67.

32 - يُنظر، محمد بن موسى الشريف: جهود العلماء في بيان إعجاز القرآن العظيم، الهيئة العالمية للإعجاز في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، ص 1074.

33 - معجزة عيسى عليه السلام التكلم في المهد صبيًّا والمشي فوق الماء، وإبراء الأبرص، ومعجزة موسى عليه السلام فلق البحر بعصاه بإذن ربه.

34 - عماد حسن مرزوق: المعتزلة ونظرية إعجاز القرآن، مكتبة بستان المعرفة، ط1، الإسكندرية 2005، ص 6.

35 - سورة البقرة، الآيتان 23-24.

36 - سورة الأعراف، الآية 157.

37 - رواه مسلم.

38 - السيِّد الجميلي: الإعجاز العلمي في القرآن، ص 7.

39 - سورة العنكبوت، الآية 20.

40 - يُنظر، مقال تحت عنوان: الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم، مجلة الأمة، العدد 43، ص 61.

41 - سورة البقرة، الآية 23.

42 - سورة هود، الآية 13.

43 - نعيم الحمصي: فكرة إعجاز القرآن من البعثة النبوية إلى عصرنا الحاضر، ص 324.

44 - سورة الإسراء، الآية 88.

45 - مجلة "الأمة"، العدد 43، ص 64.

References:

* - The Holy Quran.

1 - ‘Arfa, ‘Abd al-‘Azīz ‘Abd al-Mu‘ṭī: Qaḍiyyat al-i‘jāz al-qur’ānī wa atharuha fī tadwīn al-balāgha al-‘arabiyya, ‘Ālim al-Kutub, 1st ed., Beirut 1985.

2 - ‘Aṭiyya, Mukhtār: Al-ijāz fī kalām al-‘Arab wa naṣ al-i‘jāz, Dār al-Ma‘rifa al-Jāmi‘iyya, Alexandria 1997.

3 - Al-Firuzabādī, Majd al-Dīn: Al-qāmūs al-muḥīṭ, Mu’assasat al-Risāla, 8th ed., Beirut 2005.

4 - Al-Ḥomsī, Naïm: Fikrat i‘jāz al-Qur’ān mina al-bi‘tha an-nabawiyya ilā ‘aṣrinā al-ḥāḍir, Mu’assasat al-Risāla, 2nd ed., Beirut 1980.

5 - Al-Mubarrad: Al-balāgha, edited by Ramadān ʻAbd al-Tawwāb, Maktabat al-Thaqāfa al-Dīniyya, Cairo 1985.

6 - Al-Ṣaḥib ibn ʻAbbād: Muʻjam al-muḥīṭ fi al-lugha, Maktabat al-Mishkāt.

7 - Al-Zawzanī, al-Ḥussayn: Sharḥ al-muʻallaqāt as-sabʻ, Dār al-Kitāb al-ʻArabī, Beirut 1984.

8 - Bennabi, Malek: Az-ẓāhira al-qurʼāniyya, translated by ʻAbd al-Ṣabūr Shāhīn, Dār al-Fikr al-Muʻāṣir, 4th ed., Beirut 1987.

9 - Ḥasan, Maḥmūd al-Sayyid: Rawāʼiʻ al-iʻjāz fī al-qaṣaṣ al-qurʼānī, al-Maktab al-Jāmiʻī al-Ḥadīth, 2nd ed., Alexandria 2003.

10 - Ibn Manẓūr: Lisān al-ʻArab, Dār al-Maʻārif, 1st ed., Cairo.

11 - Marzūq, ʻImād Ḥasan: Al-muʻtazila wa naẓariyyat iʻjāz al-Qurʼān, Maktabat Bustān al-Maʻrifa, 1st ed., Alexandria 2005.

12 - Tahrichi, Mohamed: An-naqd wa al-iʻjāz, Ittihād al-Kuttāb al-ʻArab, Damascus 2004.



نصوص باللغة الأجنبية



P-ISSN 1112-5020
E-ISSN 2602-6945





Annales du Patrimoine

Revue académique annuelle en libre accès
dédiée aux domaines du patrimoine et de l'interculturalité

19

2019

✳ Publication de l'Université de Mostaganem, Algérie

Annales du Patrimoine

Revue académique annuelle dédiée aux domaines du patrimoine
Editée par l'Université de Mostaganem



N° 19, Septembre 2019

Correspondence

Revue Annales du Patrimoine
Faculty of Letters and Arts
University of Mostaganem
(Algeria)

Email

annales@mail.com

Website

http://annales.univ-mosta.dz

P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Online journal published once a year

Authors Guidelines

The journal "Annales du patrimoine/Hawliyyat al-Turath" (ADP) is an annual trilingual, open access, peer-reviewed scientific publication that publishes original research articles in all areas of heritage: literature, language, arts and humanities, in Arabic, French and English. The Journal is edited by the University of Mostaganem, Algeria.

Publication rules:

Authors should respect the following recommendations:

1 - The body of the text must be in Times New Roman 12 points, normal, justified, 1.5 line spacing, top and bottom margins 2.5 cm, left and right 4.5 cm, format (A4).

2 - The text, including the bibliographic list, should not exceed 20 pages.

3 - The article must be written in Microsoft Word (doc).

4 - The title of the article must be less than one line.

5 - Name of the author (first and last name).

6 - Presentation of the author (his title, affiliation, establishment of origin, and email address).

7 - The journal does not accept articles in which two or more authors participate, only articles written by single authors. However, doctoral students can associate their supervisors.

8 - The author must attach an abstract of no more than 15 lines and include five (5) keywords.

9 - The main title, abstract and five keywords must be in the language of the article and in English.

10 - The text must not contain any underlined, bold or italic characters with the exception of titles which may be in bold.

11 - Leave an indentation of 1 cm before the paragraphs.

12 - The levels of subdivision (title 1, title 2, title 3: in bold type), (sub-title 1, sub-title 2, sub-title 3: in normal type), numbered in Arabic numerals.

13 - Do not number the words "Introduction" and "Conclusion".

14 - The titles are followed by 2 points (:).

15 - It is recommended to use short titles and subtitles.

16 - Capitalize only the first letter of the first word of titles and subtitles.
17 - The author must use only the English quotation marks "…", the parentheses (...) and the dashes of 6 (-).
18 - French quotes «...», braces {...}, square brackets [...], dashes of 8 (_) and asterisks (*) are not accepted.
19 - For reasons of ergonomics, all visual elements (table, diagram, graph, figure, image...) and symbols are not accepted.
20 - The author must convert the tables into texts.
21 - Do not write proper or common names entirely in capital letters.
22 - Put a non-breaking space after the punctuation marks: period, comma, semicolon, colon, ellipsis, interrogation point, and exclamation marks.
23 - Reference notes should be at the end of the article and numbered consecutively.
24 - The note reference must be composed in Arabic numerals in parentheses, superscript(2) and placed before the punctuation.
25 - Abstract, keywords, titles and subheadings should not contain endnotes.
26 - Endnotes should be as follows:
- Book: (Author's first and last name: Title of the book, Publishing house, Edition number, City and date of publication, Volume (if any), page).
- Journal article: (Author's first and last name: "Article title", in Journal name, Volume and/or Number, date of publication, page).
27 - The references should be listed at the end of the article in alphabetical order according to the last name of the first author, (Last name, First name: Book title, Publisher, Edition number, City and date of publication).
28 - Do not put bibliographic references within the text.
29 - It is recommended to transliterate Arabic names into Latin characters.
- The transliteration symbols for some Arabic vowels and consonants used by the journal: أ = a (initial), ’ (median an final), ا = ā (long);

ث = th; ج = j; ح = ḥ; خ = kh; ذ = dh; ش = sh; ص = ṣ; ض = ḍ; ط = ṭ; ظ = ẓ; ع = ‘; غ = gh; ق = q; و = w, ū (long), aw (diphthong); ي = y, ī (long), ay (diphthong), ى = ā; فتحة = a; ضمة = u; كسرة = i; تنوين = n; شدة = double letter; ال = al- (both solar and lunar).

30 - Symbols for transliteration of Arabic letters into Latin characters only concern the bibliographic list at the end of the article.



- The article must be presented according to the criteria proposed by the journal and written without spelling or grammatical errors. The author can publish two articles in two consecutive issues if the two articles are on the same subject.
- These conditions may be amended without notice from the editorial staff.
- To forward your article, send a message by email, with the document attached, to the journal's email.
- The editorial staff reserves the right to delete or reformulate expressions or phrases that do not suit the style of publication of the journal.
- The journal reserves the right not to publish an article without giving reasons and its decision is final.
- The articles are classified simply in alphabetical order of the names of the authors.
- The Journal appears in mid-September of each year.
- The articles published in this website engage only the responsibility of their authors and not necessarily those of the journal.



Sommaire

Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 9 - 32
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Le patrimoine archéologique de Constantine

Dr Doris Bages
Ministère de la Culture, Paris, France

Résumé :

Faute de travaux scientifiques, Constantine, capitale de l'Est algérien, a quelque peu disparu de la bibliographie archéologique ces dernières décennies. Il est vrai que l'étude archéologique en milieu urbain n'est pas aisée. Pour pallier cette absence, cet exposé propose un état des lieux des travaux anciens sur le sujet, avant d'aborder très succinctement, l'approche d'une recherche sur la topographie urbaine de la ville, dans l'Antiquité. Le point de départ de ce travail correspond à une prise de conscience de l'éparpillement des sources et de la difficulté à les consulter. Ainsi, regrouper les sources anciennes et plus récentes était nécessaire pour créer un outil de base à toutes futures recherches sur le patrimoine archéologique de la ville.

Mots-clés :

Algérie, Constantine, patrimoine, archéologie, topographie.



The archaeological heritage of Constantine

Dr Doris Bages
Ministry of Culture, Paris, France

Abstract:

Due to lack of scientific work, Constantine, the capital of eastern Algeria, has disappeared from the archaeological bibliography in recent decades. It is true that archaeological study in urban areas is not easy. To make up for this absence, this presentation proposes an inventory of the ancient works on the subject, before approaching very briefly, the approach of a research on the urban topography of the city, in Antiquity. The starting point of this work is an awareness of the scattering of sources and the difficulty of consulting them. Thus, gathering old and more recent sources was necessary to create a basic tool for all future research on the archaeological heritage of the city.

Keywords:

Algeria, Constantine, heritage, archaeology, topography.



Capitale de l'Est algérien, la ville de Constantine est avant tout caractérisée par le site naturel qu'elle occupe. Dans une

Reçu le : 12/5/2019 - Accepté le : 21/6/2019
d.bages@hotmail.fr

zone de hautes plaines, un rocher s'élève avec sa forme trapézoïdale, isolé du reste de la vallée à l'Ouest par un dénivelé abrupt, et des plateaux du Mansourah à l'Est et du sidi M'Cid au Nord par un profond ravin qui mesure 35m à l'entrée des gorges et quelques 200m à la sortie. Seule une langue de terre, aujourd'hui considérablement agrandie depuis la période coloniale, permettait de rejoindre à pied la colline du Coudiat Aty au Sud. Constantine, c'est donc un véritable piton de roche calcaire dont l'étendue ne dépasse pas 45ha, coupé du reste du territoire ; ce qui a dû poser de nombreux problèmes d'aménagements de l'espace même si son assise géologique est stable et ne présente pas de risque sismique. Cependant, cette vulnérabilité sismique est bien présente dans l'environnement proche du rocher où les terrains alentours souffrent d'instabilité marquée par de nombreux glissements de terrain, des ouvertures de failles, des éboulements rocheux et des destructions de bâtisses(1). L'étude géologique et géographique montre qu'il existait donc plus d'obstacles que d'avantages à l'urbanisation du rocher escarpé qui soutient la ville. Cependant, l'homme s'est installé dès le paléolithique dans les environs du rocher(2) et les parois de ce dernier accueillent, durant la période protohistorique, une inhumation collective, au lieu dit la Grotte des Pigeons(3). Bien plus tard, ce qui est historiquement et archéologiquement certain, c'est que dans l'Antiquité, ce rocher est largement exploité et occupé. A partir des sources accessibles, qu'elles soient historiques, épigraphiques, archéologiques, il s'agit de faire un point sur une ville de l'espace provincial romain encore peu étudiée à ce jour(4).

1 - Historique de la recherche :

Quatre éléments sont primordiaux dans l'histoire de la recherche archéologique à l'intérieur même de la ville de Constantine : les premiers voyageurs, la Commission Scientifique, la société archéologique et l'Atlas de Stéphane Gsell.

Avant la période coloniale française qui correspond à

l'exploration quasi systématique du territoire nouvellement acquis par les militaires puis les scientifiques, des voyageurs parcourent le Maghreb avec une préoccupation de naturalistes et de géographes entre le XVIII^{e} et le XIX^{e} siècle. Ils y relèvent néanmoins quelques inscriptions et monuments bien conservés(5).

En 1724-25, Jean-André Peyssonel, médecin à Marseille, est envoyé en Afrique du Nord sur ordre royal dans le but d'étudier l'histoire naturelle des régences d'Alger et de Tunis. Dans une série de lettres adressées à l'abbé Bignon, alors conseiller d'Etat, il rend compte de ses observations, et notamment des vestiges antiques(6). Ses travaux ne sont publiés que bien plus tard, en 1838, par un des membres de l'Institut, Adolphe Dureau de la Malle. Avant d'entrer dans la ville de Constantine, J.-A. Peyssonnel décrit ce que l'on appelle communément les "Arcades romaines", vestiges d'un aqueduc alimentant la ville. Ensuite, il mentionne un pont qu'il décrit comme "assez étroit, à trois rangs d'arcades et dont deux arches sont tombées"(7). Il parle du pont El Kantara, non loin duquel il a pu observer un arc de triomphe à trois ouvertures et ne portant aucune ornementation. Un vestige de mur en élévation se situait dans l'axe de cet arc de triomphe. J.-A. Peyssonnel relevait aussi des inscriptions près de la source d'eau chaude Sidi-Mimoun, recouverte d'une voûte, appuyée sur le rocher soutenant la Casbah. Il mentionne ensuite trois portes permettant d'accéder à la ville, une du côté du pont El Kantara et deux autres sur l'isthme au Sud-Ouest. Sur cet isthme, le docteur Peyssonnel indique des vestiges de fortifications et une double muraille. Il pénètre ensuite dans la ville où il a remarqué quatre arcs qui, selon lui, soutenaient le dôme d'un temple. Nous verrons plus tard qu'il s'agissait d'un tétrapyle. Enfin, il a vu, à la Casbah, les citernes "encore en bon état" alimentées par un canal en pierre mais qui ne semblait plus fonctionner à cette époque.

A sa suite, entre 1720 et 1732, un docteur en médecine d'Oxford, Thomas Shaw, réside dans la régence d'Alger. Il y est chapelain de "la factorerie anglaise". Ses études portent sur la

géographie, la physique et la philologie. Thomas Shaw se trouve à Constantine en 1728. Il y signale deux portes, la principale au Sud-Ouest, et l'autre à l'Est, sur le pont. Il n'est pas d'accord sur ce point avec le docteur Peyssonnel qui a vu, trois ans auparavant, trois portes. Ce différend d'observation se poursuit dans la description de l'arc de triomphe, dit "Kasr el Goulah". Th. Shaw le place sur la langue de terre au Sud-Ouest permettant l'accès à la ville, alors que J.-A. Peyssonnel le situe non loin du pont. La restauration du pont El Kantara, effectuée en 1791-92, donne raison à J.-A. Peyssonnel. Si Peyssonnel et Shaw s'accordent sur la composition en trois arches d'ouverture de l'édifice, ils s'opposent cette fois sur son ornementation. Alors que J.-A. Peyssonnel ne signalait aucune trace de décoration, Th. Shaw, quant à lui, y aurait vu "toutes les bordures et les frises enrichies de figures de fleurs, de faisceaux d'armes et d'autres ornements"(8). Or, comble du paradoxe, tous ces reliefs n'apparaissent pas sur le dessin fourni par Shaw lui-même. Il ne faut pas oublier que Th. Shaw ne travaillait pas seul et que des informateurs lui fournissaient des communications sur les monuments des cités et qu’en plus, il publie son récit dix ans après son passage à Constantine. Donc, il aura probablement mélangé ses renseignements au moment de publier.

Le voyageur écossais James Bruce est consul d'Angleterre à Alger. En 1768, il publie son voyage en Nubie et Abyssinie. Dans l'introduction, il évoque ses voyages en Afrique du Nord où il fit exécuter des dessins, dont un du pont El Kantara daté de 1765. C'est la dernière vue de ce pont avant sa restauration effectuée par l'architecte Don Bartolomeo. Cette opération est ordonnée par Salah Bey en 1791-1792(9). Les dessins de J. Bruce ne sont connus qu'en 1877, quand son compatriote le Lieutenant-colonel Playfair les fait en partie reproduire. Alors que quarante ans auparavant, J.-A. Peyssonnel affirmait que seulement deux arches étaient écroulées, le dessin de Bruce montre plus de dommages : le pont se sera probablement dégradé entre 1724

et 1765.

Plus tard, en 1785-86, l'abbé Jean-Louis Marie Poiret, qui se veut aussi naturaliste, visite la partie Est de la régence d'Alger. C'est par une série de lettres envoyées à des amis, et notamment à M. Forestier, médecin, que nous connaissons le récit de son voyage. Dans sa lettre portant le numéro vingt-quatre, il parle de son arrivée à Constantine par le Sud-Ouest, seul accès permettant d'entrer dans la ville, là où la plaine est "couverte de pans de murs renversés, de vestiges de citernes et d'aqueduc". Les vestiges semblent si importants qu'ils font supposer à l'abbé Poiret que Cirta, qu'il nomme "Cirthe", était plus étendue que ne l'est Constantine en 1785(10). La ressemblance entre le récit de l'abbé Poiret et celui de Thomas Shaw est à plusieurs reprises frappante. Il semble que J.-L. Poiret s'est contenté, la plupart du temps, de recopier mot pour mot la description du théologien anglican. C'est notamment le cas pour le bâtiment dans lequel loge la garnison turque, mais aussi pour la décoration de l'arc de triomphe. Les emprunts de l'abbé Poiret se poursuivent pour la description du pont El Kantara. Il reprend exactement les phrases de Shaw, sans même changer un article. Mais finalement, ce voyageur s'intéresse plus à la faune et la flore de la région de Constantine – ce qui est le but premier de son expédition – qu'aux monuments antiques encore en élévation en 1785-86. Il appartient aux érudits de son temps ; il doit donc connaître les écrits de Th. Shaw ainsi que la traduction française publiée en 1743. Peut-être en a-t-il même emporté un exemplaire pour son voyage. Et s'il est vrai que Thomas Shaw "est resté longtemps le maître à penser des voyageurs… qui découvrirent à sa suite la Régence d'Alger"(11), il est compréhensible que l'abbé Poiret se soit largement inspiré de ses descriptions.

Devant le peu d'informations disponibles – et qui plus est contradictoires – il est nécessaire de rappeler que les voyageurs du XVIIIe siècle sont des naturalistes. Leur mission n'est pas de décrire les vestiges archéologiques. Il est donc tout à fait

compréhensible que leurs récits n'évoquent que succinctement l'aspect des villes, et à peine leurs vestiges. Cet état de fait change progressivement à partir de 1830, pour s'accélérer autour de la prise de Constantine.

En effet, dès le 14 août 1837, le ministre de la Guerre décide l'envoi d'une Commission scientifique dont le but est de "rechercher et réunir… tout ce qui peut intéresser l'Histoire et la géographie de la contrée, l'industrie, les sciences et l'art"[(12)]. Cette Commission est placée sous la tutelle du ministère de la Guerre. Les instances militaires affirment leur désir de conquête et ne souhaitent pas voir une Commission exclusivement composée de civils. Ils obtiennent donc la présence de dix militaires sur les vingt-et-un membres que compte la Commission. Elle part de Toulon en novembre 1839. Elle est dirigée par le colonel Jean Baptiste Geneviève Marcellin, baron Bory de Saint Vincent, zoologue et botaniste. Les membres envoient à Paris, par le biais du baron, des rapports mensuels de leur activité. A la fin de l'année 1842, ils reçoivent la notification de leur retour en France. En fait, la durée de l'exploration n'a jamais été fixée au départ. La fin s'est imposée d'elle-même, faute de budget. Les premières livraisons imprimées des résultats paraissent en 1844 et la fin des travaux de publication est fixée par la Commission du Budget au 31 décembre 1850. Il est important de souligner l'incompréhension générale qui règne entre deux mondes, au sein de cette Commission : d'un côté, une Académie désireuse d'étudier l'Histoire, la géographie et la population d'un territoire dans le but de faire avancer la science ; de l'autre, une instance politique et militaire qui ne voit en cette Commission qu'un moyen de faire progresser sur place la civilisation française[(13)].

Parmi les membres de la Commission, six s'occupent de près ou de loin de l'archéologie du pays mais seuls deux ont fourni une étude sur les vestiges de Constantine, Delamare et Ravoisié.

Adolphe Hedwige Alphonse Delamare, officier d'artillerie,

capitaine de l'armée d'Afrique est affecté en Algérie en 1832. Lorsque la Commission d'exploration est créée en 1839, il demande à y être rattaché. On lui donne la fonction de dessinateur, sans autre précision. Entre 1840 et 1851, il effectue de son plein gré des dessins à vocation archéologique (relevés d'inscriptions et de mosaïques, plans et coupes de nombreux monuments antiques ou médiévaux) alors que ces tâches sont plutôt dévolues à l'architecte Amable Ravoisié. Pendant ce laps de temps, il séjourne plusieurs fois à Constantine. Seule une partie de ses dessins et aquarelles sont publiés, 193 exactement, dont une quarantaine sur Constantine parmi lesquels celui de la très célèbre mosaïque de Neptune et Amphitrite. La publication de ses dessins est incomplète. N'ayant aucune formation historique ou archéologique, Delamare ne peut interpréter ce qu'il dessine. Léon Renier est donc désigné pour commenter les relevés du capitaine(14). Ce travail n'est cependant jamais effectué et le volume de Delamare est donc réduit aux seules planches. Il faut attendre 1913 et l'intérêt que Stéphane Gsell porte à cette œuvre, pour que paraisse un texte explicatif, avec toutes les contraintes de localisation que soixante ans de décalage impliquent(15). Pendant tout le temps que dure l'aventure de cette Commission scientifique, que ce soit en France ou en Algérie, Delamare se trouve bien souvent confronté à celui qui est officiellement chargé des relevés architecturaux : Amable Ravoisié.

Cet architecte de métier est, à l'inverse du capitaine Delamare, proposé comme membre de la Commission par le ministre de l'Instruction Publique lui-même dès 1837. A. Ravoisié est admis comme architecte mais il semble souvent désigné comme "chargé des travaux d'archéologie… et des dessins de l'antiquité"(16). Ce qui explique bien des conflits avec le capitaine Delamare. En effet, leurs travaux se recoupent, leur tâche respective n'étant pas clairement définie. C'est ainsi que l'architecte relève des plans de villes et des monuments en

élévation, accompagnés de coupes et de plans (ce qui couvre ici sa véritable fonction outrepassée par le militaire). Il dessine aussi des vues plus pittoresques dépassant son métier d'architecte et organise quelques fouilles pour éclairer des points de construction. Le litige entre les deux hommes se poursuit jusque dans la publication des résultats, marquée par un certain retard, faute d'avoir pu s'entendre sur la répartition de leurs dessins dans leur ouvrage respectif. Finalement, certaines planches paraissent chez les deux auteurs. Même si tous les dessins du capitaine Delamare ne sont pas publiés, Amable Ravoisié voit son œuvre considérablement réduite puisque les volumes prévus après les deux tomes parus en 1846 ne voient jamais le jour.

Toutefois, la base la plus précieuse pour cette étude figure dans les recueils de la Société Archéologique de la ville. Bien avant Alger ou Oran, Constantine est la première à se doter d'une société savante sur le modèle français, à l'époque en plein développement. Elle est créée à la fin de l'année 1852 par trois hommes : Léon Renier, le colonel du Génie Creully, alors directeur des fortifications de la province de Constantine, et Auguste Cherbonneau, nommé en 1846 professeur à la chaire d'arabe de Constantine. Les fonctions des trois fondateurs laissent déjà supposer l'orientation scientifique choisie par cette nouvelle société savante.

Le Génie militaire se distingue dans la publication de nombreux articles dans les recueils ; ce qui s'explique par les découvertes effectuées au cours des travaux qu'il accomplit. Les fondateurs comptent également un épigraphiste latiniste : d'ailleurs, sauver le plus d'inscriptions possible semble la principale préoccupation de cette Société savante. Preuve en est, la partie souvent imposante consacrée, dans les recueils, aux inscriptions relevées au moment de leur découverte et traitées hors de leur contexte archéologique. Le troisième fondateur, un professeur d'arabe s'occupe de publier de nombreuses inscriptions et études sur la ville et le département, de la période antique à

la période dite arabe.

Cette société savante se fixe comme programme de "recueillir, conserver, décrire"[(17)]. Les découvertes sont nombreuses. La ville étant en pleine reconstruction, les édifices arabo-turcs sont rasés en plusieurs endroits laissant place à une architecture européenne classique. Cependant, seuls le petit et moyen mobilier archéologique et les inscriptions sont recueillis (lorsqu'ils ne disparaissent pas après la découverte). Les vestiges des constructions monumentales, quelles qu'elles soient, n'intéressent pas. A l'inverse d'une ville comme Cherchell, les découvertes en centre-ville ne sont pas préservées. Après des relevés (loin d'être systématiques) plus ou moins succincts, sous forme de description et plus rarement de plans, les constructions antiques sont noyées dans le béton, ou le plus souvent réemployées dans les constructions modernes, offrant ainsi des matériaux à faible coût.

Malgré tout, il faut remarquer le travail fourni par les membres de cette société qui ont tout de même réussi à "conserver" une partie du patrimoine archéologique de la ville. Le premier "annuaire" de la Société Archéologique paraît en 1853 avant de devenir peu après, en 1863, un "recueil" édité une fois par an jusqu'en 1937. Par la suite, il ne paraît que tous les quatre ou cinq ans jusqu'en 1971 ; ce qui porte le nombre de numéros publiés à soixante et onze. Des militaires et des civils, membres souscripteurs de la Société, écrivent dans cette publication. Ces derniers sont en majorité des fonctionnaires en poste dans l'administration de la ville ou de la région, auxquels s'ajoute le prêtre de Constantine, qui s'occupe de la période chrétienne.

Plus d'un siècle d'existence et soixante et onze numéros composés d'articles archéologiques, historiques et géographiques, expliquent l'importance de ces sources. Parallèlement, il est indispensable de mettre ces travaux en relation avec l'Atlas Archéologique.

Stéphane Gsell est un historien de l'Antiquité étrusque et

romaine. Agrégé d'Histoire en 1886, il est membre de l'Ecole Française de Rome entre 1886 et 1890. Il mène des fouilles dans la nécropole de Vulci en 1889. Sa méthode et son expérience lui valent d'être nommé à l'Ecole supérieure des Lettres d'Alger, qui devient faculté en 1890(18). A partir de là, sa carrière s'oriente définitivement vers l'Afrique du Nord. De 1891 à 1904, il y accomplit des missions d'exploration systématique, qui aboutissent à la présentation des "Monuments Antiques de l'Algérie" et à la publication de "l'Atlas archéologique" en 1911. S'appuyant sur des notices manuscrites rédigées par les officiers des Brigades topographiques, il parcourt inlassablement tout le territoire et répertorie les sites archéologiques qu'il rencontre. Il les place ensuite sur des cartes au 1/200 000e, divisées en plusieurs feuilles. La région de Constantine correspond à la feuille 17, et la ville même au numéro 126.

Pour Constantine, l'Atlas synthétise toutes les découvertes effectuées depuis 1840 et les dessins de Delamare, jusqu'en 1911. St. Gsell a placé sur une carte sommaire du centre ville des numéros indiquant l'emplacement des sites. Pour chacun d'eux, il renvoie à une bibliographie de référence, ce qui lui permet de ne pas rédiger une notice complète de la découverte. A cela s'ajoute un historique de la ville, une notice géographique et une bibliographie sélective concernant Constantine.

2 - Les vestiges de la topographie urbaine :

Cet historique de la recherche permet d’aborder succinctement la topographie urbaine par la base des premiers travaux archéologiques. Afin de ne pas présenter un exposé trop long, nous nous contenterons d’étudier une sélection de vestiges, qui d’une part ont laissé des traces et d’autre part, parce qu’ils appartiennent aux articulations urbaines récurrentes pour les périodes antiques : le rempart et les portes, le centre monumental civil et religieux, l’aqueduc, la nécropole.

La ville présente un système de défense dès le IIe siècle av. J.-C(19). Toutefois, ces remparts ne sont pas décrits par Salluste.

En 1840, Amable Ravoisié et le capitaine Delamare dessinent des murailles sur le côté Ouest de la Casbah[20]. Ce rempart mesurait encore 150m de long sur 1m50 de large et comptait 1m à 1m50 d'élévation. Une tour demi-circulaire y était incluse. Elle présentait un diamètre de 10m. D'après l'architecte Amable Ravoisié, le système d'appareillage et de taille présentait encore des lits et joints parfaitement taillés, ainsi qu'un parement extérieur à bossage avec ciselures sur les arrêtes. Les matériaux auraient pu être extraits des carrières de Sidi M'Cid et du Mansourah. Avant sa reconstruction par les militaires français entre 1840 et 1852, la Casbah est déjà entourée de murailles irrégulières. Les premières assises étaient en pierres de taille, laissant supposer qu'elles étaient antiques. Alors que le reste de l'élévation présentait un mélange de toutes sortes de pierres mêlées avec des colonnes et autres fragments d'architecture. Une réfection de ces remparts est déjà mentionnée par pour l'année 1284. Il est évident que ces murailles furent plusieurs fois remaniées.

Plus au Sud, en 1855, des immeubles étaient concédés par la première municipalité de la ville pour construire l'Hôtel de Ville. Le terrain était déblayé avant la construction du premier édifice communal. En 1895, il est décidé d'agrandir ce premier édifice en creusant des tranchées de fondation, au-delà de ses limites occidentales. Les ouvriers mirent au jour une muraille dans lesdites tranchées. Ces assises ne reposaient pas directement sur le rocher. Elles étaient établies sur un lit de blocs informes et d'énormes galets. "Il se terminait là (le rempart) au-dessus du vide comblé en partie, aujourd'hui, par les remblais où stationnent les voitures de la place et où se tient un marché arabe. Il y formait une sorte de bastion d'angle qui surveillait toute la vallée du côté de l'ouest. D'autres lourdes assises, mais moins massives que celles de la muraille terminale, dessinaient des compartiments dans ce bastion au-dedans duquel devait être construit une sorte de fort"[21].

Toujours dans le même secteur, dans une tranchée ouverte le long du boulevard de l'Ouest, actuel Boulevard Zighoud Youcef, pour la mise en place de l'égout du "nouvel"[(22)] Hôtel de Ville, M. Loumet, l'entrepreneur chargé des travaux, mit au jour un autre morceau de rempart dont les dimensions ne sont pas mentionnées. Il consistait en de gros blocs "grossièrement"[(23)] appareillés, posés sur un lit de pierres rondes. Cette partie du rempart se poursuivait sous l'Hôtel de Ville. La présence du rempart à cet emplacement est plus qu'évidente si on la rapproche de la tour carrée en pierre de taille nommée Bordj Assous encore visible sur une photo de la ville datant de 1855. Cette tour carrée mesurait sept mètres de côté et comportait encore en 1840 sept à huit mètres d'élévation. Construite en pierres de taille à bossage bien appareillées, elle passait pour antique. Des portions de remparts de la même qualité y étaient attachées en 1840. Sur le dessin du capitaine Delamare, trois ouvertures rectangulaires sont présentes sur la façade de la tour. Elle fut détruite en 1867[(24)].

Etant donné la topographie du lieu, un rempart à l'Ouest de la Casbah peut sembler superflu pour protéger cette partie la plus haute du rocher du reste de la vallée. Pour éviter tout accident humain, un simple parapet aurait suffit. Cependant, le Capitole de Sufetula-Sbeïtla était enfermé dans un espace clos, composé de portiques aveugles et accessible par un arc de triomphe à trois baies. Dans le cas de Constantine, si les vestiges de la Casbah renvoient, comme nous le verrons plus loin, à ceux du Capitole, il n'est donc pas insensé de penser à un péribole entourant ces temples. Toujours pour cette partie occidentale du rocher, accompagnant la tour, la construction d'un rempart a du mal à s'expliquer si ce n'est à la suite d'un repli de la ville sur elle-même. Historiquement, hormis le siège que Jugurtha met devant la ville en 113 av. J.-C et durant lequel il fait creuser un fossé, et construire des tours sur cet isthme qui relie la ville à la colline du Coudiat, la présence de remparts un peu en arrière de

cette position n'est jamais clairement mentionnée. Ce rempart occidental pourrait remonter au VI^{e} siècle ; période qui correspond à la campagne de fortification des cités par les Byzantins après la reconquête de l'Afrique[(25)]. Il pourrait être plus ancien et avoir été mis en place par les Vandales, au V^{e} siècle, pour protéger les plus grandes villes des troupes byzantines. Le IV^{e} siècle correspond plutôt à une période de prospérité[(26)] dans les provinces d'Afrique. Il est toujours difficile de concevoir la mise en place d'une construction défensive au cours d'une époque reconnue historiquement prospère. Ainsi, il en serait de même pour les deux siècles précédents. Cependant, l'histoire de Constantine n'est connue que d'une manière assez générale ; ainsi, pourquoi ne pas envisager dans un programme édilitaire de construction, une décision municipale de bâtir un rempart à cet endroit, peut être pour marquer clairement l'entrée de la cité.

Présenter l'entrée de la cité permet d'évoquer les portes de la ville. En 1840, plusieurs portes permettent de pénétrer dans la ville. La porte Valée, Bab el Djedid et Bab el Djabia sont situées sur l'isthme reliant la ville au Coudiat Aty. Bab el Djabia est percée dans le rempart, au sud de la porte Valée. Au cours de l'exploration scientifique de l'Algérie, le capitaine Delamare a fourni deux gravures de la porte Djabia. La première vue présente la porte de l'extérieur. Il s'agit d'un arc brisé surmonté d'un arc outrepassé, le tout s'appuyant sur une muraille dont la base montre des pierres de taille de grand appareil. Le haut de ce rempart présente un appareil moyen, pour se terminer par un système de meurtrières. Cette porte ouvre sur une sorte de portique dont les voûtes à voussoirs en briques sont soutenues par un autel posé sur une base de statue ; les deux portant des inscriptions antiques. D'après une carte postale ancienne, Bab el Djabia est constituée d'un arc en plein cintre intégré dans un rempart construit en pierres de taille. S'il s'agit du même emplacement, la porte n'a plus rien à voir avec celle qu'a vu A.

Delamare en 1840. La porte Valée, quant à elle, est venue remplacer Bab el Oued détruite en partie, en 1837 au moment de la prise de Constantine. Il semble que la porte Valée, ouvrage français, est la copie de la première ; elle occuperait la même place, à quelques mètres près, et son orientation serait identique. D'après un mauvais dessin de Charles Nodier, il semblerait que la porte ait été constituée de deux arcades en plein cintre séparés par un pilier. Bab el Jedid, était située au Nord-Ouest de la porte Valée. Elle fut murée peu après la prise de la ville en 1837. Elle est décrite par St. Gsell d'après les dessins d'A. Delamare, comme une "longue voûte servant de magasin à la commune". Ces portes étaient reliées par une enceinte construite au moyen de matériaux antiques divers : fragments de colonnes et de corniches, éléments de sculptures, inscriptions,... A cet endroit, le voyageur J.-A Peyssonnel mentionnait une double muraille. Dans le deuxième rempart, il existait une porte élevée à partir de matériaux antiques, notamment deux fragments monumentaux en marbre provenant de l'entablement d'un édifice. Cet élément a pu faire dire à J.-A Peyssonnel que les portes de la ville était en marbre blanc. Selon l'architecte Ravoisié, cet entablement proviendrait de l'arc de triomphe de la rue Caraman. Il semblerait que cette portion de deuxième rempart se trouvait un peu en avant le pâté de maisons marqué el Moukof sur le plan de 1837, aujourd'hui autour de la rue Hamlaoui (ex-rue Cahoreau).

Une fois dans la cité, ce qui caractérise une ville antique, c'est avant tout son centre monumental, son forum, cette place publique entourée au moins d'un temple, d'une basilique civile et de la curie, à la fois lieu socio-économique et politique.

A Constantine, dans le palais du dernier bey, Ahmed (1826-1837), vers la fin des travaux de réfection du bâtiment, les ouvriers chargés de niveler la cour Nord mettaient au jour contre le mur du palais, le haut d'un piédestal. Les archéologues prévenus à l'époque, dégagent un rectangle d'environ 6m sur 2m,

profond d'environ 1m70. A l'intérieur de ce sondage, ils observent la présence de trois piédestaux ou bases placés le long d'un mur en pierres de taille. Ces piédestaux sont posés sur un pavement calcaire de couleur beige rose. Le piédestal placé le plus à l'Ouest montre encore les deux empreintes qui servaient à enchâsser une statue. Deux de ces bases présentent des inscriptions mais la plus intéressante pour cet exposé est celle qui occupait la position centrale. Elle présentait une inscription sur chacune de ses faces. La première est une épitaphe double. Elle est inscrite sur la face donnant sur le mur en pierres de taille. Elle ne se voit que si l'on se place dans l'espace réduit entre le mur et la stèle. Sur la face opposée, une dédicace impériale mentionnant un monument public, est gravée en creux. Caesius Aufidianus Polybius a offert l'ornementation du bâtiment de la curie, jamais mentionné jusqu'alors dans une inscription découverte à Constantine. Cette dédicace date de la première moitié du V^{e} siècle(27). Le mur de pierre en arrière des piédestaux pourrait renvoyer directement au bâtiment de la curie devant lequel la dédicace aurait pu être placée. Cette curie, ordinairement sur le forum, permettrait alors de situer ce fameux centre monumental de la cité du V^{e} siècle sous l'ancien palais du bey, encadré par un réseau de voies qui pourraient former un rectangle.

Ce centre monumental, outre la curie, le temple et la place en elle-même, comportait une basilique civile, généralement un bâtiment rectangulaire couvert. Il s'agit d'un espace public à l'abri des intempéries où l'on pratique la justice mais aussi les négociations bancaires. Une basilique est mentionnée sur une inscription intéressante parce qu'elle provient d'un édifice monumental en place, appelé tétrapyle, déjà mentionné par les premiers voyageurs. Ce tétrapyle(28) est un édifice quadrangulaire en pierres de taille, constitué de quatre arcs en plein cintre reposant sur des piliers à imposte, le tout mesurant 14m30 de côté avec des baies d'ouverture larges de 6m20. Il sert à marquer

de manière monumentale le passage de deux voies perpendiculaires sous ses arches. Il fut construit en même temps qu'une basilique et des portiques, en 362. Seuls les vestiges du tétrapyle sont parvenus jusqu'au XIX^{e} siècle. Il est impossible de dire en l'état actuel de nos connaissances, si la basilique était construite à la suite du tétrapyle ou si elle était complètement indépendante de ce dernier. Ce monument fut d'ailleurs détruit en 1869 au moment de la construction du Grand Hôtel.

D'autres bâtiments caractérisent la composition urbaine d'une ville antique : ce sont ses édifices de culte disséminés à travers la cité. Le temple principal, le Capitole où l'on adorait la triade capitoline (Jupiter, Junon et Minerve), se situait à la Casbah de Constantine, partie la plus haute de la ville normalement dévolue à un Capitole. Cette localisation précise provient de la découverte sur place de vestiges de deux temples périptères octosyle constitués d'un pronaos et d'une cella, associés à trois inscriptions, dont une mentionnant clairement l'inventaire des objets du Capitole[(29)]. Mais lequel de ces deux temples était le Capitole ? Le Capitole est normalement constitué d'une cella triple, présente à Djemila. Il arrive aussi que la cella est unique et dans ce cas, trois niches sont creusées dans la paroi du fond pour accueillir les statues. C'est le cas du Capitole de Dougga. Enfin, il existe un développement architectural monumental dans lequel les trois "cellae" sont remplacées par trois temples côte à côte. Cet exemple est visible à Sbeïtla, ancienne Sufetula en Tunisie. Le Capitole de Sufetula date approximativement de la deuxième moitié du II^{e} siècle. Cette période est riche en constructions de Capitoles dans les provinces africaines de Proconsulaire et Numidie. D'après Pierre Gros[(30)], cette période correspond avec le phénomène de dégradation des espaces civiques au profit des complexes cultuels, où la mise en scène du pouvoir sacralisé s'accorde avec l'exaltation des divinités traditionnelles. En Afrique, ce phénomène est caractérisé par la fusion du culte de Jupiter et du culte impérial. Cette fusion est

accentuée avec l'avènement d'une dynastie africaine à la mort de Commode. Donc, la présence en Occident de trois temples dédiés à la triade capitoline renvoie comme un écho à ces deux temples parallèles et alignés, dans le sens où il est séduisant d'imaginer un troisième temple parachevant le complexe. De plus, le Capitole de Sufetula-Sbeïtla était enfermé dans un espace clos, composé de portiques aveugles et accessible par un arc de triomphe à trois baies. Dans le cas de Constantine, il n'est donc pas insensé de voir dans les premières assises du rempart du côté Ouest de la ville, un péribole entourant ces temples. L'accès de cette enceinte aurait pu être marqué par un arc, dont l'entablement[31] aurait lui-même été réutilisé comme linteau de porte pour l'église paléochrétienne, construite sur les vestiges du grand temple. Cette hypothèse peut être étoffée en supposant que l'extrados des citernes, placées en avant de ces deux temples, pouvait servir de place de circulation et pourquoi pas de forum, sur lequel se trouvait habituellement le Capitole. Il s'agirait ici du centre monumental de la ville pour le II^{e} siècle, qui aurait été déplacé pour se retrouver au V^{e} siècle, plus au centre du rocher. Mais suite à quelle décision ? Une décision municipale ? Ou une décision prise à la suite d'un sinistre naturel ou un désastre de guerre ?

A contrario de la présence du pouvoir public et cultuel au cœur du rocher, étant donné l'exiguïté de sa surface, les espaces de loisirs et de spectacle furent construits au-delà de la frontière naturelle que forme le ravin. Les vestiges du théâtre furent repérés par l'architecte Amable Ravoisié, au cours de l'exploration scientifique de l'Algérie en 1840, en contrebas de l'isthme qui joint le rocher à la colline du Coudiat[32] alors qu'il reconnaissait, comme plus tard St. Gsell, le cirque, qu'il nommait "hippodrome", dans les restes d'un long mur à l'est du rocher[33]. Cependant, en ce qui concerne le cirque, il aurait pu laisser une trace plus caractéristique dans la parcelle utilisée pour l'ancien cimetière européen. La forme semi circulaire et allongée ainsi

que les dimensions[34] pourraient renvoyer aux traces qu'aurait laissées l'infrastructure du cirque. L'amphithéâtre, lui, n'a laissé aucune trace reconnaissable ou reconnue dans la topographie urbaine moderne et contemporaine.

Toujours au-delà de la limite naturelle que forme le ravin, la partie aérienne de l'aqueduc qui alimentait la ville se trouvait aussi à l'extérieur de la ville. Elle forme aujourd'hui les très célèbres "Arcades Romaines" situées à la rencontre des deux fleuves Rhumel et Bou Merzoug. Ces arcades sont composées de puissants piliers à imposte sur lesquels retombent des arcades en plein cintre. Cette architecture est analogue au monument qui fut qualifié de pont El Kantara, utilisé comme tel pendant les périodes moderne et contemporaine. Dans l'Antiquité, ce pont aurait pu constituer une partie aérienne d'aqueduc qui permettait à l'eau de franchir le ravin pour alimenter la ville. Cette hypothèse est déjà pressentie chez le traducteur d'el Bakri, Mac Guckin de Slane en 1859, qui suggère de voir dans la chambre surmontant le pont, un canal d'aqueduc[35]. Il s'appuie peut-être sur le témoignage d'al-Idrisi qui décrit une partie du pont comme destinée au passage des eaux[36]. Cependant, le texte n'est pas suffisamment clair pour savoir si l'eau en question renvoie au fleuve qui coule sous le pont ou s'il s'agit d'eau dirigée dans un canal, supporté par les arcades du pont. Architecturalement parlant, sur un dessin que fit exécuter James Bruce en 1743[37] et qui montre la seule vue du pont antique avant sa restauration de 1792, le monument se rapproche beaucoup de la partie aérienne de l'aqueduc de Ségovie, en Espagne. Cette dernière présente aussi des arcades en plein cintre hautes et peu larges supportées par des piliers à imposte. Cette structure se retrouve aussi sur l'aqueduc de Cherchell et de Tarragone. Pour ce dernier, les piliers sont un peu plus massifs que pour les autres. Ces trois monuments sont des parties aériennes d'aqueduc et datent du Ier siècle de notre ère. Cette période, pour la mise en place d'un système monumental

d'adduction d'eau dans la ville, est alléchante. En effet, historiquement, elle correspond à la mise en place d'un cadre institutionnel particulier pour la région, à savoir la création de la confédération cirtéenne, avec à sa tête Cirta pour capitale. Cette phase de mise en avant politique de la ville correspondrait bien avec un embellissement de la colonie, et la décision d'un programme de construction de monuments typiquement romains visant à couper les liens avec le passé de la capitale numide. Par la suite, peut être au moyen âge, l'aqueduc tombé en désuétude, la partie aérienne traversant le ravin est récupérée et aménagée en pont.

Une fois à l'extérieur de la ville, les premiers monuments extra-urbains visibles en grand nombre devaient être des tombes et mausolées. En ce qui concerne la nécropole de la cité antique et dans la suite de la tradition historiographique, cet exposé certifie sa présence à l'emplacement de la colline du Coudiat Aty. Néanmoins, ce que cet exposé confirme grâce à la localisation d'une grande partie des inscriptions funéraires mises au jour sur cette hauteur, c'est que la nécropole s'étendait surtout sur les pentes et non sur le sommet de la colline. Il est vrai que le sommet a subi un dérasement total dans une phase de travaux intensifs entre 1886 et 1910 environ(38); donc, les découvertes auraient pu passer inaperçues. Cependant, il y a aussi fort à parier qu'une ville comme Cirta-Constantine, à l'image des autres villes antiques, ne possédait pas une seule nécropole et que chaque sortie de la ville devait être marquée par la présence de mausolées peut-être à l'image de la rue dite des tombeaux à la sortie de Pompéi. D'ailleurs, un monument découvert en 1935 par Jeanne Alquier et non identifié pourrait renvoyer à la présence d'un mausolée, juste à la sortie de la ville. En effet, une inscription, en plusieurs parties, gravée sur un fronton, au-dessus des chapiteaux des colonnes qui décoraient les contreforts d'une salle, mentionnent que le monument fut construit pour l'éternité(39). Dans le prolongement de ce

monument, des tombeaux furent aussi mis au jour[40].

En conclusion, il est important de rappeler que depuis l'Atlas archéologique de Stéphane Gsell, en 1911, aucune étude d'archéologie urbaine globale n'a été mise en place à Constantine. Il est vrai que l'archéologie urbaine n'est pas une chose aisée, et les problèmes liés la reconnaissance, l'identification et l'analyse du patrimoine archéologique d'une ville ne peuvent trouver des solutions que dans les politiques culturelles menées au niveau territorial. En ce qui concerne Constantine, le travail débuté avec mon doctorat laisse envisager encore de nombreuses années de recherches avant de toucher du doigt une lecture cohérente de la composition urbaine de l'antique Cirta-Constantine dans toute sa complexité et ses réalités. Toutefois, il est fondamental aujourd'hui de confronter la recherche à la réalité du terrain, trop absent dans cette étude. Ainsi, ce dernier, probablement sous la forme d'une prospection systématique au sol et aussi des sous-sols, alliée dans le meilleur des cas à des sondages, doublés de l'analyse des résultats des découvertes (traitement du matériel) permettront une compréhension plus complète du paysage urbain de Constantine. Enfin, cette compréhension pourrait aboutir à la mise en place d'une carte archéologique de la ville sous la forme usuelle et pratique d'un atlas topographique.

Notes :

1 - CGS Arcadis EEG Simecsol : Plan de la vulnérabilité et la sismicité de la vieille ville de Constantine ; étude des glissements de terrain à travers la ville de Constantine, bureau d'étude, 2004 ; Pierre Antoine, Djelloul Belhai et Rachid Bougdal : Géologie détaillée de la ville de Constantine et ses alentours, une donnée de base pour l'étude des glissements de terrain, Bulletin du Service Géologique National, N° 18, vol. 2, Alger 2007, pp. 161-187.

2 - François Bertrandy : Cirta, Encyclopédie berbère, N° 13, Edisud, Aix-en-Provence 1994, pp. 1964-1977.

3 - A. Debruge : La grotte des pigeons à Constantine, Recueil des Notices et Mémoires de la Société Archéologique du département de Constantine, N° 50, Imprimerie Braham, Constantine 1916 (1917), pp. 9-23 ; Louis Joleaud : Notice

géologique et paléontologique sur la grotte des pigeons (Constantine), Recueil des Notices et Mémoires de la Société archéologique du département de Constantine, N° 50, Imprimerie Braham, Constantine 1916, p. 25-35.

4 - Un point plus détaillé existe sous la forme de ma thèse de doctorat, "Recherches sur la topographie urbaine de Cirta-Constantine dans l'Antiquité", thèse de doctorat en archéologie, Montpellier 3, Université Paul Valéry, 2011 ; Lattes, UMR 5140, Archéologie des sociétés méditerranéennes.

5 - Paul-Albert Février : Approches du Maghreb romain, Edisud, Aix-en-Provence 1989, pp. 26-28.

6 - Amable Ravoisié : Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840, 1841, et 1842. Beaux-Arts, architecture et sculpture. Vol. 1, Librairie Frimin-Didot, Paris 1846, p. III, note 1.

7 - Adolphe Dureau de la Malle : Peyssonnel et Desfontaine, Voyages dans les régences de Tunis et d'Alger, Gide, Paris 1838, pp. 302-307.

8 - Thomas Shaw : Voyages de Monsieur Shaw, docteur en médecine, dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant, contenant des observations géographiques, physiques, philologiques sur les royaumes d'Alger et de Tunis, sur la Syrie, l'Egypte et l'Arabie Pétrée avec des cartes et des figures, Traduction française en deux tomes, chez J. Neaulme, la Haye 1743, p. 159.

9 - Robert-Lambert Playfair: Travels in the footsteps of Bruce in Algeria and Tunis, C. Kegan Paul and Co., Londres 1877, p. 49.

10 - Jean-Louis Marie Poiret : Voyage en Barbarie ou lettres écrites de l'ancienne Numidie pendant les années 1785 et 1786 sur la religion, les coutumes et les mœurs des Maures et des Arabes-bédouins ; avec un essai sur l'histoire naturelle de ce pays, J.-B. F. née de la Rochelle, Paris 1789, p. 165.

11 - Voir note 5.

12 - Monique Dondin-Payre : La Commission d'exploration scientifique de l'Algérie, une héritière méconnue de la Commission d'Egypte, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, nouvelle série, 14, Imprimerie Paillart, Paris 1994, p. 29.

13 - Tableau des établissements français d'Algérie en 1840, CAOM, 1596-1598.

14 - Eve Gran-Aymerich : Dictionnaire biographique d'Archéologie, 1798-1945, CNRS, Paris 2001, p. 120.

15 - Stéphane Gsell : Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840-1845... Texte explicatif, Paris 1913.

16 - Voir note 12, p. 91.

17 - Auguste Cherbonneau : Annuaire de la Société Archéologique de la province de Constantine, Librairie F. Guende, Constantine 1853, p. 13.

18 - Voir note 14, p. 134.

19 - Bellum Jugurthinum, XII-XVIII.

20 - Doris Bages : op. cit., p. 54 ; Amable Ravoisié : op. cit., p. 16 ; Adolphe Delamare : Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840, 1841, 1842, 1843, 1844 et 1845, Archéologie, Imprimerie nationale, Paris 1850.
21 - RSAC 1895-96, p. 282.
22 - RSAC 1898, pp. 342-343.
23 - Ibid.
24 - Pour bibliographie de référence, voir Doris Bages : op. cit., p. 249.
25 - André Laronde et Jean-Claude Golvin : L'Afrique antique : histoire et monuments, Ed. Thallendier, Paris 2001.
26 - Claude Lepelley : Les cités de l'Afrique romaine au Bas Empire, Etudes augustiniennes, Paris 1979-1981.
27 - Nacéra Benseddik : Lueurs cirtéennes, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, bd 153, 2005, pp. 249-260.
28 - Bibliographie de référence dans, Doris Bages : op. cit., p. 189.
29 - Hans-Georg Pflaum : Inscriptions latines de l'Algérie, tome deuxième ; Inscriptions de la confédération cirtéenne et de la tribu des Suburbures, librairie Champion, Paris 1947 ; ILAlg2, 1324 ; ILAlg2, 1353 ; ILAlg2, 1814.
30 - Pierre Gros : L'architecture romaine, Les monuments publics, du début du III^{e} siècle av. J.-C à la fin du Haut Empire, Ed. Picard, Paris 1996.
31 - ILAlg2, 845 ; Doris Bages : op. cit., p. 57.
32 - Amable Ravoisié : op. cit., pl. 2.
33 - Ibid., p. 12 ; RSAC, pp. 193-197.
34 - 440m x 120m.
35 - Mac Guckin de Slane : Abou Obeïd el Bekri, Ed. de Slane (réédition), Alger, p. 159.
36 - Adolphe Dureau de la Malle : op. cit., p. 45.
37 - Thomas Shaw : op. cit., pp. 158-159.
38 - Extraits des actes du conseil municipal, in Archives de la wilaya de Constantine.
39 - Doris Bages : op. cit., pp. 201-203.
40 - Ibid., pp. 213-214.

Références :

1 - Antoine, Pierre et al.: Géologie détaillée de la ville de Constantine et ses alentours, une donnée de base pour l'étude des glissements de terrain, Bulletin du Service Géologique National, N° 18, vol. 2, Alger 2007.
2 - Bages, Doris : Recherches sur la topographie urbaine de Cirta-Constantine dans l'Antiquité, thèse de doctorat en archéologie, Montpellier 3, Université Paul Valéry, 2011.
3 - Beaux-Arts, architecture et sculpture. Vol. 1, Librairie Frimin-Didot,

Paris 1846.
4 - Benseddik, Nacéra : Lueurs cirtéennes, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, bd 153, 2005.
5 - Bertrandy, François : Cirta, Encyclopédie berbère, N° 13, Edisud, Aix-en-Provence 1994.
6 - CGS Arcadis EEG Simecsol : Plan de la vulnérabilité et la sismicité de la vieille ville de Constantine ; étude des glissements de terrain à travers la ville de Constantine, bureau d'étude, 2004 ;
7 - Cherbonneau, Auguste : Annuaire de la Société Archéologique de la province de Constantine, Librairie F. Guende, Constantine 1853.
8 - De Slane, Mac Guckin : Abou Obeïd el Bekri, Ed. de Slane (réédition), Alger, p. 159.
9 - Debruge, A.: La grotte des pigeons à Constantine, Recueil des Notices et Mémoires de la Société Archéologique du département de Constantine, N° 50, Imprimerie Braham, Constantine 1916.
10 - Delamare, Adolphe : Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840, 1841, 1842, 1843, 1844 et 1845, Archéologie, Imprimerie nationale, Paris 1850.
11 - Dondin-Payre, Monique : La Commission d'exploration scientifique de l'Algérie, une héritière méconnue de la Commission d'Egypte, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, nouvelle série, 14, Imprimerie Paillart, Paris 1994.
12 - Février, Paul-Albert : Approches du Maghreb romain, Edisud, Aix-en-Provence 1989.
13 - Gran-Aymerich, Eve : Dictionnaire biographique d'Archéologie, 1798-1945, CNRS, Paris 2001.
14 - Gros, Pierre : L'architecture romaine, Les monuments publics, du début du III^{e} siècle av. J.-C à la fin du Haut Empire, Ed. Picard, Paris 1996.
15 - Gsell, Stéphane : Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840-1845... Texte explicatif, Paris 1913.
16 - Joleaud, Louis : Notice géologique et paléontologique sur la grotte des pigeons (Constantine), Recueil des Notices et Mémoires de la Société archéologique du département de Constantine, N° 50, Imprimerie Braham, Constantine 1916.
17 - La Malle, Adolphe Dureau de : Peyssonnel et Desfontaine, Voyages dans les régences de Tunis et d'Alger, Gide, Paris 1838.
18 - Laronde, André et Jean-Claude Golvin : L'Afrique antique : histoire et monuments, Ed. Thallendier, Paris 2001.
19 - Lepelley, Claude : Les cités de l'Afrique romaine au Bas Empire, Etudes augustiniennes, Paris 1979-1981.

20 - Pflaum, Hans-Georg : Inscriptions latines de l'Algérie, tome deuxième ; Inscriptions de la confédération cirtéenne et de la tribu des Suburbures, librairie Champion, Paris 1947.
21 - Playfair, Robert-Lambert: Travels in the footsteps of Bruce in Algeria and Tunis, C. Kegan Paul and Co., Londres 1877.
22 - Poiret, Jean-Louis Marie : Voyage en Barbarie ou lettres écrites de l'ancienne Numidie pendant les années 1785 et 1786 sur la religion, les coutumes et les mœurs des Maures et des Arabes-bédouins ; avec un essai sur l'histoire naturelle de ce pays, J.-B. F. née de la Rochelle, Paris 1789.
23 - Ravoisié, Amable : Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840-1842.
24 - Shaw, Thomas : Voyages de Monsieur Shaw, docteur en médecine, dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant, contenant des observations géographiques, physiques, philologiques sur les royaumes d'Alger et de Tunis, sur la Syrie, l'Egypte et l'Arabie Pétrée avec des cartes et des figures, Traduction française en deux tomes, chez J. Neaulme, la Haye 1743.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 33 - 51
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Patrimoine et modélisation de la femme traditionnelle chez Abdelkader Djemaï

Dr Pierre Eyenga Onana
Université de Yaoundé I, Cameroun

Résumé :

La présente contribution affirme que les échanges multiculturels récurrents relevés à travers le village planétaire exposent l'Afrique et les Africains à la déliquescence irréversible de leurs valeurs culturelles intrinsèques. Dès lors, modéliser, sinon théoriser une femme dite traditionnelle en vue de préserver le patrimoine culturel familial millénaire des pesanteurs qui l'obèrent ne relève-t-il pas d'un impératif catégorique sans lequel le continent africain perdrait définitivement ses moyens face à l'avènement d'internet et des réseaux sociaux ? La sociocritique de Pierre Barbéris et le féminisme d'Anne Leclerc orientent notre réflexion de lecture éclectique. On dissèque, dans un premier temps, les écueils contre lesquels butent la culture africaine, ainsi que les stratégies que déploient les femmes pour la préserver de l'extinction. Par la suite, on interroge l'esthétique qui structure "Le nez sur la vitre" d'Abdelkader Djemaï, avant de décliner la vision du monde qui sous-tend l'écriture du démiurge algérien.

Mots-clés :

femme, tradition, modélisation, patrimoine familial, sociocritique.



Family heritage and modelling of traditional women by Abdelkader Djemaï

Dr Pierre Eyenga Onana
University of Yaoundé I, Cameroon

Abstract:

This contribution argues that the recurrent multicultural exchanges identified through the global village expose Africa and Africans to the irreversible breakdown of their intrinsic cultural values. Therefore, is it not a categorical imperative to model, if not theorize, a so-called traditional woman in order to preserve the thousand-year-old family cultural heritage from the burdens that weigh it down, without which the African continent would definitively lose its means in the face of the advent of the Internet and social networks? Pierre Barbéris' sociocriticism and Anne Leclerc's feminism guide our eclectic reading and thinking. First, the pitfalls facing African culture are

Reçu le : 16/3/2019 - Accepté le : 8/6/2019
eyonapiers@gmail.com

dissected, as well as women's strategies to save it from extinction. Then, we question the aesthetics that structure Abdelkader Djemaï's "Le nez sur la vitre" before declaring the worldview that underlies the writing of the Algerian novelist.

Keywords:

tradition, woman, modelling, family heritage, sociocriticism.



Introduction :

A en croire un critique des problématiques du genre, "la question féminine demeure au cœur du débat et donne lieu à de vives controverses parmi les événements sociaux qui ont bouleversé notre siècle"(1). D'ailleurs, la publication, en 1949, de l'essai "Le Deuxième sexe" de Simone de Beauvoir le témoigne, ce d'autant que cet ouvrage a semé le doute dans les esprits et provoqué un énorme scandale. Y abordant les questions de féminisme, l'auteur ne manque pas d'examiner la thématique de l'oppression des femmes par les hommes. Se fondant autant sur la réalité des faits historiques et des expériences vécues que sur sa vision des traditions, des mythes et des œuvres d'art, elle axe son postulat sur l'assertion que la condition de la femme ne résulte pas des données imposées par la biologie mais d'une construction élaborée par la société phallocratique à travers des pratiques diverses dont l'éducation. Simone de Beauvoir y déclare : "on ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine : c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin"(2). L'implicite qui alimente cette allégation est que la jeune fille est conditionnée, dès son enfance, à attendre tout de l'homme, à ne s'épanouir que dans le cadre du mariage et dans sa maternité, ou encore dans l'accomplissement du travail non comptabilisé connu sous le label de travail domestique. Mais cette option de rester féminine ne participe-t-elle pas de la volonté salutaire de la femme d'assurer

les arrières de la famille, en veillant à la préservation de ses acquis culturels, suivant la tradition africaine millénaire, dans un contexte sociopolitique frappé du sceau incontournable d'internet et des réseaux sociaux ?

Suivant les acquis du féminisme, tels que soutenus par Anne Leclerc, et ceux avalisés par Pierre Barbéris à travers sa sociocritique, se négocient la réponse à cette préoccupation heuristique. Pour Pierre Barbéris, "sociocritique désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite aurait existé sans lui"(3). Deux axes opératoires définissent l'approche sociocritique ainsi invoquée : la lecture de l'explicite et la lecture de l'implicite. L'explicite consiste à "recharger le texte de ce qui y est déjà, mais qui a été marginalisé ou évacué. (Il s'agit de) traquer ce qui, dans le texte, se trouve dit et dénoté"(4). Quant à l'implicite, il montre "qu'un texte est aussi une arcane qui dit le sociohistorique par ce qui peut ne paraître qu'esthétique, spirituel ou moral"(5). Dans la trajectoire épistémique qui sous-tend son approche, Anne Leclerc prône un féminisme modéré qui, bien qu'œuvrant à la promotion de l'image de la femme, reste attaché à l'idée de la féminité. Ainsi, dans "Parole de femme", elle met en valeur la condition féminine en considérant les tâches maternelles ou ménagères comme des richesses ou des spécificités féminines qu'il faudra sauvegarder contre toute forme de mépris et le désamour. Elle affirme : "ce n'est pas soigner sa maison, ou prendre soin de ses enfants qui est dégradant, non absolument pas... Ce que j'apprends dans le bonheur de la maternité, c'est qu'il faut cesser de calomnier ce dont l'homme est exclu ou ce qu'il a dédaigné"(6). Son autre essai "Hommes et femmes" s'inscrit dans la même perspective humaniste. Leclerc y souligne que la femme doit se garder de vouloir coûte que coûte se comparer à l'homme au risque d'embrasser exclusivement les attributs et comportement

masculins comme valeurs féminines. Pour elle, la volonté de ressembler à l'homme définit le sexisme, entendu comme "le mouvement qui tend à l'intégration d'un sexe dans un autre"(7). Elle considère cette démarche comme le "désir de mutation, de réduction des femmes en hommes ou, ce qui est pire, en presque hommes"(8).

Trois parties structurent notre travail. La première porte sur les apports de l'explicite ; elle décrypte les écueils qui menacent d'extinction la culture africaine ainsi que les stratégies déployées par la femme traditionnelle pour la préserver au plan socio-culturel. Cette dernière est tour à tour appréhendée comme protectrice du foyer, actrice de l'altérité et gardienne des valeurs féminines. La deuxième partie interroge l'esthétique à l'œuvre dans le roman de Djemaï. Elle vise à montrer "qu'on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon"(9). Quant à la dernière partie, elle interroge l'implicite qui traverse en filigrane le récit aux fins de disséquer la vision du monde de l'auteur algérien.

1 - La femme protectrice du foyer :

La cellule familiale constitue le premier moule qui imprime à l'individu son caractère avant son insertion dans la société à travers le phénomène de la socialisation. Le père étant toujours parti pour le travail effectué ailleurs au bénéfice de sa famille, le rôle de la femme devient essentiel pour le maintien de l'équilibre familial. Cette dernière se révèle à cet égard la gardienne des valeurs féminines ancestrales qui fondent toute famille organisée.

1. La gardienne des valeurs féminines :

En tant que telle, elle veille à assurer la pérennité de la descendance aux côtés de son époux, sans jamais mettre en avant les considérations féministes contredisant la logique familiale imprimée dans le code des traditions africaines. Souscrivant aux manœuvres féministes redoutables qui

contredisent l'action de l'homme, Simone de Beauvoir refusera par exemple la maternité au bénéfice de la littérature, au prétexte qu'il existerait une incompatibilité entre le désir d'enfanter et la volonté d'écrire. En Afrique pourtant, la femme, notamment celle dite traditionnelle, veille non seulement au bon fonctionnement de la famille, mais participe aussi au projet de pérennisation de l'espèce humaine. Dans cette perspective, "Le nez sur la vitre" d'Abdelkader Djemaï offre à voir une famille complète constituée d'un père d'une mère et des enfants. Le narrateur précise même que les époux comptent quatre enfants.

Bien plus, la femme traditionnelle veille au confort de sa progéniture et celui de son époux comme une mère poule veille sur ses œufs. Ainsi, lorsque l'époux entreprend de s'absenter du foyer dans la perspective de résoudre un problème familial, la femme traditionnelle se rassure de l'y accompagner autrement, en préparant ses affaires afin de lui alléger l'esprit. Dans le roman de Djemaï, la mère du fugitif se positionne comme l'adjuvant idoine lorsque son mari décide de voyager pour le Midi à la recherche d'un fils problématique qui reste muet face aux lettres qu'on lui adresse. Le narrateur en évoque implicitement l'apport en ces mots : "il n'avait pas pris grand-chose avec lui, des fruits, des gâteaux et du linge propre préparé par sa femme"(10). Par-delà le choix utile qu'opère la femme traditionnelle dans la préparation du sac du voyageur, force est de lui reconnaître certaines qualités au plan moral. Altruiste et très réservée en matière d'expression de ses émotions, elle préfère taire ses peines et compatir au malaise qui ronge les autres. Car, bien qu'elle compatisse à la douleur de son époux au sujet de leur fils disparu, elle ne souhaite ni le contrarier dans son projet ni en rajouter à la peine de ce dernier. Le narrateur omniscient établit cet attribut féminin à travers une tonalité pathétique introduite par le verbe surprendre : "il l'avait surprise en train de pleurer dans la cuisine. Elle ne parlait pas beaucoup, mais il savait qu'elle avait autant mal que lui, sinon plus"(11). La

manifestation du caractère altruiste de la femme traditionnelle s'étend à un tel point qu'elle se confond à la générosité. Car, malgré son statut d'analphabète, elle soutient sa progéniture et l'accompagne dans le processus d'acquisition des savoirs, devenant ainsi une actrice affirmée de l'altérité.

2. Une actrice affirmée de l'altérité :

Une femme traditionnelle illettrée œuvre dans l'ombre pour ne pas paraître un obstacle, c'est-à-dire un frein substantiel à l'épanouissement de sa famille. Aussi, a-t-elle besoin de faire l'expérience de l'altérité en allant vers l'autre par le biais de l'école afin de s'instruire en vue d'accompagner sa famille vers la lumière. Dans ce sens, la formation académique de la progéniture en général, et celle plus particulière de la jeune fille en tant que future femme traditionnelle, peut s'appréhender comme une forme de compensation de l'analphabétisme des parents. Aussi, en allant apprendre à "lier le bois au bois pour former des édifices de bois"(12) comme le suggère la Grande Royale au peuple de Diallobés au sujet de Samba Diallo, la petite fille permet-elle à sa famille de rompre avec le mode d'une vie en autarcie. Il s'agit alors de garder un contact fructueux avec le monde extérieur car, "l'individu qui ne réalise pas normalement sa pulsion d'union à l'autre connaît alors une conversion de cette pulsion en un comportement négatif et destructeur. Autrement dit, un tel individu inépanoui chercherait à obtenir l'union, l'unité, dans ses rapports avec autrui, par élimination de l'adversaire"(13). A cet égard, Mam n'a donc pas raison de laisser entendre à sa petite fille Edna : "fille de mon sein, je crois que c'est une bonne chose que tu ne sois pas restée trop longtemps à l'école… Ecrire… c'est l'affaire de ces femmes qui veulent travailler dans les bureaux, comme si elles étaient des hommes"(14). Tel n'est pas le cas dans Le nez sur la vitre d'Abdelkader Djemaï. Dans un style emphatique introduit par le présentatif au passé "c'était", le narrateur souligne l'apport de la jeune femme instruite non pour combattre les hommes, encore

moins ses parents traditionnalistes, mais pour œuvrer comme adjuvante et médium en vue de rétablir le lien fécond indispensable entre son père et son frère rebelle dont la trace perdue depuis années déstabilise l'équilibre familial. Le narrateur affirme à ce propos : "Il s'était fait écrire des lettres... Des mots arrachés à sa peine, à sa chair. C'était sa sœur,... qui les alignait précieusement sur le papier"(15).

Du fait d'avoir envoyé de commun accord leur fille à l'école, les parents la poussent à ouvrir son esprit à toute forme d'inventivité susceptible de porter un coup de bonheur à la famille même dans un contexte de tristesse. Agissant sous le couvert de femme traditionnelle, la jeune fille, dans son rôle de médiatrice entre père et fils, saisit de temps à autre l'opportunité qui lui est offerte pour agrémenter la présentation de la lettre qu'elle destine à son frère de mots d'espoir. Si ces mots visent d'une part à consolider la solidarité familiale, ils ne manquent pas, d'autre part, de solidifier l'harmonie au sein de la famille en suscitant la communion des cœurs entre enfants et parents comme le relève le narrateur omniscient : "elle mettait également ses mots à elle, une phrase ou deux, pour dire qu'elle aussi l'embrassait très fort et pensait beaucoup à lui. Une fois, elle avait même ajouté un joli dessin au-dessus de son prénom"(16). L'apport de la jeune fille, bien que minime, sournois et discret, représente néanmoins un enjeu en ceci qu'il reste notable dans la reconquête de l'équilibre familial. D'ailleurs, il autorise à contredire voire reconsidérer le postulat de Simone de Beauvoir soutenant que la femme, pour l'homme, s'assimile à : "l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre... Elle apparaît comme l'inessentiel qui ne retourne jamais à l'essentiel, comme l'Autre absolu, sans réciprocité"(17).

Mais comme le montrent certains critiques, la littérature n'est pas que représentation du réel ou mimesis : "elle est aussi semiosis (espace verbal ouvert au jeu de signes) : on peut dire

que le troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de jouer les signes plutôt que de les détruire"[(18)]. En d'autres termes, les œuvres d'art, comme l'affirme Jacques Dubois, "sont les produits (d'une) histoire, même si leur réalisation passe par une liberté individuelle"[(19)]. Cette liberté individuelle renvoie à l'esthétique à l'œuvre dans l'écriture des démiurges. Nous la décryptons à l'aune du concept de l'implicite.

2 - L'implicite ou l'esthétisation de la femme traditionnelle :

Il s'agit, dans cette phase de l'analyse, de montrer que "la littérature est un système de signes : son être n'est pas dans son message, mais dans ce système"[(20)]. Seront ainsi disséqués sous ce module, le récit rétrospectif, la narration enchâssée, l'usage des "culturèmes", l'absence de dénomination des personnages.

1. Le récit rétrospectif :

Encore appelé "analepse" selon le métalangage de Gerard Genette, il consiste en "l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve"[(21)]. Le récit analeptique auquel nous faisons allusion renvoie à quelques aspects de la vie de la grand-mère du fugitif, du moment où le père de ce dernier était enfant. L'analepse permet d'établir le lien symétrique rapprochant des générations de femmes traditionnelles au cœur de la même famille, s'agissant de leurs performances respectives. Mieux, elle visualise une protectrice du patrimoine familial attentionnée, œuvrant au service de la maisonnée, et veillant sur sa progéniture, contrairement aux femmes qui se détournent de leurs responsabilités féminines en cédant l'éducation de leurs enfants à des nourrices par exemple ou à des crèches. Le narrateur rappelle : "ce jour-là, sa mère s'était levée très tôt pour tirer de l'eau du puits et préparer le café. Elle l'avait lavé de la tête aux pieds et habillé comme un petit prince"[(22)]. Cette stratégie d'insertion d'un récit dans un autre inaugure la narration enchâssée.

2. La narration enchâssée :

Considérée comme récit cadre ou récit premier, l'histoire de la quête du fils fugitif se ponctue toutefois de micro-récits relatant chacun un épisode de la vie mouvementée d'une famille atypique. L'une des caractéristiques de ce récit enchâssé réside dans le fait qu'il intervient après trois autres qui opèrent dans le texte comme des digressions. Celles-ci rythment et ponctuent l'histoire d'une mère conseillère se déployant sur un autre registre aux fins de canaliser, à force de vœux et de conseils, les sentiments de sa progéniture en âge nubile en vue de la voir fonder elle aussi sa famille. Se désolidarisant de tout esprit de libertinage susceptible de conduire ses enfants vers une vie de débauche, la femme traditionnelle engage sa responsabilité et interpelle son fils sur l'urgence de prendre femme dans une narration dominée par le récit rétrospectif : "dans les lettres qu'elle s'était fait écrire elle aussi, sa mère lui disait qu'il était temps pour lui de penser à fonder un foyer"(23). Si l'usage obsédant des pronoms personnels "il/elle" dans le texte de Djemaï semble lever un pan de voile sur une certaine indétermination, il plonge davantage son roman dans une absence de dénomination qui ne saurait manquer d'interpeller le lecteur.

3. L'absence de dénomination :

Comme l'affirme Gervais Mendo Ze, "une étude onomastique peut rendre compte non seulement de l'enracinement de l'œuvre dans le milieu socio-culturel mais de mieux entrer dans l'enjeu du sens"(24). Or, le trait distinctif de l'onomastique dans le récit de Djemaï est l'absence criarde de dénomination chez ses personnages, comme tel est également le cas pour le personnage principal de Ralph Ellison intentionnellement désigné par la périphrase descriptive "Homme invisible" dans le roman éponyme Homme invisible pour qui chantes-tu ? Ce mode de dénomination, pour Philippe Hamon, n'est ni innocent, ni sans signification, autant qu'il ne relève ni de l'oubli, ni d'une carence

fonctionnelle dans le processus de création littéraire. En effet, comme l'affirme Milagros Ezquerro, "le personnage apparaît d'abord sous un nom"[(25)]. Aussi, cette marque scripturaire distinctive chez l'auteur algérien participe-t-elle de sa volonté de garder l'anonymat mieux, de relativiser la validité de son intention auprès de l'ensemble de ses destinataires. Voilà pourquoi le chef de famille est désigné par "il", et la femme traditionnelle par "elle" comme dans l'occurrence : "profitant de son mois de congé, il retourna au pays pour se marier"[(26)]. Comme pour dire alors que la responsabilité qu'assure la mère et celle qu'assume la femme décryptée dans le texte pourrait incomber à toute créature féminine désireuse d'embrasser ce rôle avec la même passion maternelle que la génitrice du fugitif. L'usage de l'interlangue apparaît également comme l'une des modalités définissant les atouts que présente la femme traditionnelle chez Djemaï.

4. L'usage de l'interlangue :

L'interlangue se définit comme "la connaissance et l'utilisation non-natives d'une langue quelconque par un sujet non-natif et non-équilingue, c'est-à-dire un système autre que celui de la langue cible mais qui, à quelque stade d'apprentissage qu'on l'appréhende, en comporte certaines composantes"[(27)]. En d'autres termes, l'interlangue apparaît en linguistique comme une langue intermédiaire dans l'apprentissage ou l'utilisation d'une langue cible. Celle-ci peut se produire entre un dialecte et une langue standard, ou dans le cas de l'apprentissage d'une langue seconde.

La langue française n'est pas le seul medium qu'utilise Djemaï pour communiquer sur la vie de la femme traditionnelle dans son roman. De temps en temps, il introduit dans son récit des lexèmes issus de la langue arabe qui enrichissent son lexique. Ceux-ci marquent l'ancrage culturel de la diégèse dans un référent linguistique hybride ; ils traduisent la volonté du romancier de ne point se déconnecter de son espace culturel

originellement musulman. Ambitionnant de mettre en exergue l'idée que le sacrement de mariage sublime la femme en en consacrant la dignité, le romancier replonge le lecteur dans la narration de l'ambiance qui entoure cette cérémonie à travers des mots arabes. Ils décrivent la joie manifestée par les femmes à l'endroit de leur consœur : "elles célébrèrent, sous les rythmes et les chants des meddahates, la splendeur de la mariée"(28). Par ailleurs, dans l'optique de traduire la volonté manifestée par la femme traditionnelle de goûter aux joies de la maternité après son mariage, Djemaï la décrit lors des préparatifs précédant son voyage pour aller rejoindre son époux. Référant à la mariée, Djemaï écrit au sujet du père du fugitif : "sa jeune épouse avait courageusement remisé son haïk au fond de l'armoire... elle, qui n'avait jamais voyagé, prit l'avion pour le rejoindre dans la ville traversée par le fleuve"(29). Dans les deux occurrences susmentionnées, les culturèmes "meddahates" et "haïk" ne sont ni traduits ni insérés comme éléments lexicaux dans un quelconque glossaire à la fin du texte. Il s'agit davantage pour l'écrivain de montrer comment la langue artificielle se construit à partir de traits communs à plusieurs langues naturelles et comment il la destine à servir à la communication internationale.

Mais comme on le sait, avec Roland Barthes, "écrire, c'est d'abord déstructurer... le monde pour tenter de le reconstruire en le représentant autrement"(30). La littérature sécrète ainsi une certaine vision du monde, un discours sur le monde que R. Barthes appréhende comme "la morale des formes"(31). Comment se décline cette vision pour la femme traditionnelle dans le roman de Djemaï, si tant est que "c'est dans la forme même que le romancier donne au mode d'existence sociale de ses personnages... que se glisse le geste idéologique"(32)?

3 - Femme traditionnelle et discours sur le monde :

Relevant les divers axes d'appréhension qu'offre l'écriture, Barthes affirme que sa fonction "n'est plus seulement de communiquer, ou d'exprimer ; mais d'imposer un au-delà au

langage qui est à la fois l'histoire et le parti pris qu'on prend"[33]. Le parti pris d'A. Djemaï rime avec la visualisation d'une créature féminine de rêve positionnée comme un véritable patrimoine, pour sa famille et la société tout entière. Des motifs définitoires qu'exhibe la femme traditionnelle, ressort de façon récurrente la figure du chantre de la pudeur et le visage du modèle de pureté.

1. La figure du chantre de la pudeur :

Les vidéos que diffusent à longueur de journée les télévisions du monde ainsi que les réseaux sociaux, instrumentalisent les mentalités au sujet de l'image qu'on se fait de la femme traditionnelle. Aussi, est-elle souvent présentée comme l'indispensable ingrédient pour donner du sens aux publicités ou encore comme élément de décor et/ou toile de fond dans les clips vidéo ou les films. Autant dire que ces médias laissent voir une vision réductrice de la femme en portant en offrande son caractère peu pudique. Abdelkader Djemaï choisit quant à lui de projeter l'image méliorative d'une femme digne et responsable, pouvant servir de modèle de comportement éthique à sa progéniture ainsi qu'aux générations futures.

Bien qu'amoureuse, elle reste pondérée dans la manifestation de l'amour qu'elle témoigne à son partenaire de vie. Elle ne s'offre pas en spectacle en public à l'instar de ce vieux couple installé dans l'autocar et dont le narrateur dit que l'épouse "prit tendrement la main et déposa un baiser sur la joue ridée de son homme"[34]. La femme traditionnelle elle, n'est en rien une créature anachronique ni un modèle de femme suranné comme on pourrait le suspecter. Elle essaie tout juste de soigner une intimité qui se trouve régulièrement vulgarisée et constamment banalisée par les films et les vidéos diffusés à longueur de journée à travers internet et les réseaux sociaux. Au nom de l'égalité des sentiments en amour, elle partage et communique la vertu de la discrétion et de la fidélité à son époux, puisque ce dernier affiche les mêmes principes de vie qu'elle, tels qu'hérités de ses parents à lui. Le narrateur

déclare : "il lui était resté fidèle et discrètement attentif"(35). Pour la femme traditionnelle, l'amour naît de la manifestation vivante d'une liberté des cœurs vibrant discrètement en phase. Il est contraire à toute idée de libertinage ou de vulgarisation d'un sentiment vif pourtant vécu dans l'intimité, ainsi que le note le narrateur au sujet de la mère du fils fugitif et de son mari : "il n'était jamais sorti avec elle et aucune intimité ne les avait réunis… Après trente ans de vie commune, ils n'avaient pas osé de se dire, devant leurs enfants ou en public, leur amour et, encore moins, se toucher, s'embrasser"(36).

Au nom de cette pudeur, la femme traditionnelle apprend à contenir ses émotions et les consacre à la discrétion et à l'attention de son mari. Le narrateur relève encore à l'adresse de l'épouse et du père du fugueur qu'elle "ne posera pas tendrement ses lèvres sur sa joue rugueuse ou sa tête contre son épaule comme l'avaient fait tout à l'heure la vieille dame et la femme à la tunique indienne qui s'était assoupie, la revue ouverte sur ses cuisses"(37). Autant reconnaître, au regard du déploiement textuel de la femme traditionnelle, qu'elle se définit finalement comme un modèle de pureté.

2. Le visage du modèle de pureté :

La pureté s'appréhende comme une vertu héréditaire qui s'enracine toutefois dans l'éducation familiale en ceci qu'elle féconde le comportement de la jeune fille parvenue à l'âge nubile. Elle ne s'acquiert donc pas à l'école occidentale, dans le cadre des leçons de puériculture, mais relève d'une pratique éducative séculaire s'inscrivant elle-même dans la rhétorique de la formation de la future femme traditionnelle. Voilà pourquoi, du temps de la grand-mère du fugueur, dans l'impossibilité matérielle d'aller à l'école, le narrateur précise que "les fillettes restaient à la maison jusqu'à leur mariage"(38). Ainsi, parvenir jusqu'au seuil de la pureté ne s'improvise pas pour la femme traditionnelle. Si ce défi résulte d'un effort permanent conduit sous l'impulsion des parents de la future épouse, notamment sa

mère, il consacre en réalité la réussite de tout un processus de formation conjugale pour l'agent féminine au sein de la société. Le succès ou l'échec d'une telle entreprise s'apprécie à l'aune de la nouvelle couleur du drap blanc exhibé par les femmes le lendemain de la nuit des noces. Dans le cas de la mère du fugueur, le drap blanc taché de sang se révèle un motif de fierté attestant de la vérification sans faille du critère de pureté chez la femme traditionnelle. Le narrateur écrit à ce sujet : "les femmes avaient dansé et chanté en exhibant un morceau de drap blanc taché de sang"[(39)].

La dynamique interatiale (art de la danse et musique) qui traverse cette occurrence traduit le triomphe d'une vertu sur l'extravagance et la vulgarité. Elle sous-entend que la moindre faute de comportement commise par la femme traditionnelle s'avère autant fatale pour elle qu'elle déteint sur son entourage voire la société. Le modèle qu'elle incarne alors se définit à travers l'observance ou la non violation de certains tabous sociaux tels que se pavaner tardivement dans les auberges en compagnie de son fiancé alors même que le mariage en soi n'est pas encore scellé. Par ailleurs, il conviendrait pour cette femme de ne pas s'abandonner pas à la consommation incontrôlée de l'alcool au risque de se rendre indigne du regard des autres. Le narrateur informe que le fils fugueur rencontre sa copine dans un espace mondain, peu propice à l'éclosion de la personnalité pure, et très peu recommandable pour la femme traditionnelle. Il s'agit de "L'Entracte, un café du boulevard Victor-Hugo aux banquettes de skaï rouge où beaucoup de jeunes se retrouvaient autour du billard, des jeux vidéo et de quelques verres"[(40)].

Bien plus, ce milieu regorge d'individus peu enclins au respect de la pureté de la femme à travers la vulgarité qui définit la tenue vestimentaire qu'ils arborent : elle blesse les bonnes mœurs. Tel est le cas de la servante de l'auberge lorsque le narrateur évoque la petite taille de ses vêtements à travers ces mots : "la jeune serveuse, vêtue d'une jupe courte et d'un petit

tablier orné de dentelle, avait été charmante avec eux"[(41)]. Qui plus est, la femme traditionnelle ne s'amuse pas sans raison en public au risque de voir sa dignité bafouée ou dégradée. Le rire qu'affiche la copine du fugueur dévoile ses émotions, contrairement aux traits de caractère relevés plus hauts au sujet des parents de son amant. Il s'agit, sans abus de langage, d'une violation de la loi musulmane : la copine se gave d'alcool dans une auberge et rit vulgairement. Le narrateur en dit : "elle avait ri... Il avait ce soir-là un goût de tendresse"[(42)].

La femme traditionnelle par contre contrôle ses moments de joie et veille minutieusement sur la posture à adopter pour ne pas s'écarter du droit chemin en vue de s'arrimer à la pureté dont elle se veut le parangon. Aussi, se rassure-t-elle qu'à une certaine heure de la journée, elle soit déjà rentrée chez elle au cas où elle était sortie. Elle fait par ailleurs attention aux milieux qu'elle fréquente parce que l'ambiance vécue au cœur desdits milieux peut la pousser à la faute et provoquer son égarement comportemental. Tel n'est pas le cas pour la copine du fugueur qui, à trente minutes de minuit, se trouve encore à errer dans une auberge en compagnie de son amant, y posant même avec un sans gêne déconcertant des actes impudiques. Le narrateur omniscient déclare : "quand ils se levèrent de table, il était aux environs de vingt-trois heures trente. Avant de démarrer, il l'avait embrassée"[(43)]. La dignité de la femme étant un des critères fondamentaux de validation de la pureté, toute violation ou manquement à cette exigence éthique, au plan comportemental, est susceptible de conduire la femme iconoclaste qui offre des présents aux hommes, vers l'extinction. La mort de la copine du fils fugueur, à la fin du récit de Djemaï, illustre bien ce postulat. Elle traduit une espèce de sanction ou de rétribution frappant sans tarder toute femme qui, sans pourtant être parfaite, s'avise néanmoins de contrevenir à un certain code de conduite éthique dont les fondements sont la noblesse, la responsabilité et la dignité, à travers son être-au-

monde peu reprochable. Omniscient, le narrateur relève comme pour le déplorer, à propos du décès de la copine du fugueur : "ce soir-là la voiture avait dérapé sur la chaussée pour venir s'écraser contre le mur d'une maison. Sa fiancée était morte sut le coup[(44)]".

Conclusion :

Au regard de tout ce qui précède, force est d'affirmer l'urgence de repenser le renouvellement identitaire chez la femme actuelle aux fins de susciter à un nouveau modèle de femme théorisé à travers le concept de "femme traditionnelle". Cette femme, pour Abdelkader Djemaï, n'inscrit pas son féminisme dans la dynamique de quête de ses droits égocentriques en vue de répondre à une sorte de phallocentrisme qui occulterait sa féminité et la maintiendrait dans un essentialisme sclérosant, ou encore pour s'affirmer comme une femme dévergondée, inutilement émancipée, combattant régulièrement et ouvertement l'homme dans des arènes bondés de féministes et autres adeptes de l'approche genre. Son combat féministe l'érige en protectrice affirmée du patrimoine familial à l'heure des vagissements identitaires, où internet et les réseaux sociaux gagnent du terrain dans les cités africaines, ravageant au passage les quelques cultures qui leur tiennent encore tête, pour imposer leurs visions de la vie. Altruiste et serviable, vertueuse et respectueuse, pudique et digne, la femme traditionnelle incarne des atouts qui construisent en elle le modèle d'éthique de l'être-ensemble dont la société entière a besoin pour se hisser au firmament de la vie bonne et équitable au carrefour du donner et du recevoir dont parlait Senghor. Les enjeux d'un tel renouvellement identitaire résident forcément dans la reconstruction d'une société équilibrée, solidement ancrée dans sa tradition millénaire, au bénéfice des générations à venir, lesquelles n'auront qu'à pérenniser cette nouvelle option comportementale en vue de rester éternellement en vie, nonobstant les vents violents qui secoueront indubitablement

l'édifice de la culture africaine séculaire, sans jamais l'ébranler à l'ère d'un numérique qui n'a de cesse de renouveler ses stratégies.

Notes :

1 - Pierrette Herzberger-Fofana : Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ed. L'Harmattan, Paris 2000, p. 7.
2 - Simone de Beauvoir : Le deuxième sexe, Gallimard, Paris 1949, p. 285.
3 - Pierre Barbéris : Sociocritique, Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Bordas, Paris 1990, p. 123.
4 - Ibid., p. 140.
5 - Ibid.
6 - Annie Leclerc : Parole de femme, Actes du Sud, Paris 1974, p. 45.
7 - Ibid., p. 63.
8 - Ibid., p. 65.
9 - Jean-Paul Sartre : Qu'est-ce-que la littérature ?, Gallimard, Paris 1948, p. 32.
10 - Abdelkader Djemaï : Le nez sur la vitre, Seuil, Paris 2004, p. 11.
11 - Ibid., p. 16.
12 - Hamidou Kane Cheickh : L'aventure ambiguë, Julliard, Paris 1961, p. 67.
13 - André Niel : L'analyse structurale des textes, Mame, Paris 1973, p. 47.
14 - Francis Bebey : La poupée Ashanti, CLE, Yaoundé 1973, p. 27.
15 - Abdelkader Djemaï : op. cit., p. 11.
16 - Ibid.
17 - Simone de Beauvoir : Le deuxième sexe, Gallimard, p. 239.
18 - Vincent Jouve : La littérature selon Barthes, Minuit, Paris 1986, p. 91.
19 - Jacques Dubois : Sociocritique, Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, Duculot, Paris 1987, p. 288.
20 - Roland Barthes : Essais critiques, Seuil, Paris 1964, p. 257.
21 - Gérard Genette : Figures III, Seuil, Paris 1972, p. 82.
22 - Abdelkader Djemaï : op. cit., p. 27.
23 - Ibid., p. 60.
24 - Gervais Mendo Ze : La prose romanesque de Ferdinand Oyono, essai d'analyse ethnostylistique, ABC, Paris 2004, p. 12.
25 - Milagros Ezquerro : Théorie et fiction, Le nouveau roman hispano-américain, CERS, Montpellier 1983, p. 121.
26 - Abdelkader Djemaï : Le nez sur la vitre, p. 60.
27 - Henri Besse et Rémy Porquier : Grammaire et didactique des langues, Hatier, Paris 1991, p. 216.
28 - Abdelkader Djemaï : op. cit., p. 61.

29 - Ibid.
30 - Roland Barthes : Critique et vérité, Seuil, Paris 1966, p. 33.
31 - Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris 1953, pp. 13-14.
32 - Henri Mitterand : Le discours du roman, P.U.F., Paris 1980, p. 67.
33 - Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture, p. 7.
34 - Abdelkader Djemaï : Le nez sur la vitre, p. 42.
35 - Ibid., p. 65.
36 - Ibid.
37 - Ibid., p. 66.
38 - Ibid., p. 55.
39 - Ibid., p. 64.
40 - Ibid., pp. 71-72.
41 - Ibid., p. 72.
42 - Ibid., p. 73.
43 - Ibid.
44 - Ibid., p. 78.

Références :

1 - Barbéris, Pierre : Sociocritique, Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Bordas, Paris 1990.
2 - Barthes, Roland : Critique et vérité, Seuil, Paris 1966.
3 - Barthes, Roland : Essais critiques, Seuil, Paris 1964.
4 - Barthes, Roland : Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris 1953.
5 - Beauvoir, Simone de : Le deuxième sexe, Gallimard, Paris 1949.
6 - Bebey, Francis : La poupée Ashanti, CLE, Yaoundé 1973.
7 - Besse, Henri et Rémy Porquier : Grammaire et didactique des langues, Hatier, Paris 1991.
8 - Djemaï, Abdelkader : Le nez sur la vitre, Seuil, Paris 2004.
9 - Dubois, Jacques : Sociocritique, Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, Duculot, Paris 1987.
10 - Ezquerro, Milagros : Théorie et fiction, Le nouveau roman hispano-américain, CERS, Montpellier 1983.
11 - Genette, Gérard : Figures III, Seuil, Paris 1972.
12 - Herzberger-Fofana, Pierrette : Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ed. L'Harmattan, Paris 2000.
13 - Jouve, Vincent : La littérature selon Barthes, Minuit, Paris 1986.
14 - Kane Cheickh, Hamidou : L'aventure ambiguë, Julliard, Paris 1961.
15 - Leclerc, Annie : Parole de femme, Actes du Sud, Paris 1974.
16 - Mitterand, Henri : Le discours du roman, P.U.F., Paris 1980.
17 - Niel, André : L'analyse structurale des textes, Mame, Paris 1973.

18 - Sartre, Jean-Paul : Qu'est-ce-que la littérature ?, Gallimard, Paris 1948.
19 - Ze, Gervais Mendo : La prose romanesque de Ferdinand Oyono, essai d'analyse ethnostylistique, ABC, Paris 2004.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 53 - 71
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Le mythe de Persée dans les textes grecs archaïques et classiques

Cédric Germain
Université de Poitiers, France

Résumé :

Si le mythe de Persée, son exploit contre la Méduse et son union avec Andromède sont célèbres, les textes grecs archaïques et classiques, qui le relatent, le sont beaucoup moins. La poésie archaïque (Hésiode et pseudo-Hésiode) nous a conservé des traces intéressantes de ces récits mais la version la plus complète de ces aventures nous est livrée par deux fragments de Phérécyde, mythographe athénien, peu connus et peu accessibles, puisqu'ils nous sont rapportés par des scholies. Les trois grands Tragiques : Eschyle, Sophocle et Euripide avaient écrit plusieurs pièces autour de ce héros, il ne nous en reste que des fragments, dont un choix a été ici retenu, afin de les regrouper et de les traduire ensemble pour la première fois. Par ailleurs, Aristophane, le fameux Comique, parodie dans ses Thesmophories le chef-d'œuvre, sans doute, de ces tragédies : Andromède d'Euripide. Ses vers, et ceux parodiés du Tragique, redonnés par les scholiastes, nous permettent d'entrevoir un peu de cette beauté perdue.

Mots-clés :

Persée, Andromède, fragments, tragédie, comédie.



The myth of Perseus in archaic and classical Greek texts

Cedric Germain
University of Poitiers, France

Abstract:

While the myth of Parseus', his fight against the Medusa and his union with Andromeda are well known, the archaic and classical Greek texts that tell the story are much less known. The archaic poetry (Hesiod and pseudo-Hesiod) have kept interesting traces of these stories, but the most complete version of these adventures can be found in two fragments by Pherecydes, Athenian mythography writer who is little known and not easily accessible because they can only be found in the scholia. The three great tragedy writers Aeschylus, Sophocles, Euripides have written several plays about this hero, but we are left only with some fragments which we have collected together and

Reçu le : 2/4/2019 - Accepté le : 18/6/2019
cedric.germain@univ-poitiers.fr

translated for the first time. Otherwise Aristophanes, the famous comic writer, parodies in his Thesmophories, the without a doubt masterpiece of these tragedies: Andromeda by Euripides. His verses, and his parodies of the Tragedies, given back by the scholars, bring us the opportunity to see this lost beauty.

Keywords:

Perseus, Andromeda, fragments, tragedy, comedy.



Les aventures de Persée nous sont connues par les récits poétiques qu'en fait Ovide dans ses Métamorphoses(1); des grandes tragédies grecques classiques inspirées par ce mythe, il ne nous reste que quelques fragments. Si nous nous limitons aux trois grands Tragiques : Eschyle lui avait consacré, semble-t-il, une tétralogie liée(2) (trois titres seulement nous ont été conservés : "Polydectès", "Les Phorcides", deux tragédies, et "Les Tireurs de filets", un drame satyrique) ; Sophocle avait écrit une "Danaé" ou "Acrisios" (les deux titres renvoient sans doute à la même œuvre), une "Andromède" et "Les hommes de Larissa". Euripide, enfin, fit représenter trois pièces : "Danaé", "Dictys" et un de ses chefs-d'œuvre, "Andromède". Cette dernière œuvre fut jouée en -412 ; Aristophane en fit de longues parodies dans ses "Thesmophories" (-411) et montre encore Dionysos, dans "Les Grenouilles" (-405) en train de lire(3) cette tragédie qui semble avoir profondément marqué ses contemporains.

De toutes ces pièces, il ne nous reste que quelques fragments, méconnus du grand public et même des hellénistes. Nous nous proposons de rassembler et de traduire ici quelques bribes de ces œuvres perdues, afin de revisiter le mythe de Persée et de redécouvrir ces vers rescapés de l'oubli. Après avoir rappelé brièvement les traces de ces récits dans la poésie grecque archaïque et la littérature du début du siècle de Périclès, nous parcourrons ces tragédies, en essayant de reconstruire leurs intrigues, tout en étudiant l'origine de ces fragments, la variété de leurs sources qui éclaire leurs

différentes caractéristiques.

C'est dans "Le bouclier hésiodique", poème longtemps attribué à Hésiode mais composé par un aède inconnu, vers la fin du sixième siècle avant notre ère, que l'on trouve la première évocation intéressante des aventures de Persée ("La Théogonie" d'Hésiode évoque très rapidement la décapitation de Méduse, vers 276-281 ; d'autre part, "Le Catalogue des femmes", composé vers la même époque que "Le bouclier hésiodique", mentionne brièvement le mariage de Persée et d'Andromède). Ce poète inconnu veut rivaliser avec la célèbre description du bouclier d'Achille dans L'Iliade(4) en nous peignant le bouclier d'Héraclès. Persée y est représenté en train de voler dans les airs, après avoir réalisé son plus célèbre exploit, le meurtre de Méduse. Lisons-en quelques extraits qui énumèrent les armes extraordinaires du héros(5):

"Là se trouvait le fils de Danaé à la belle chevelure, le cavalier Persée...
Il avait à ses pieds les sandales ailées... Celui-ci volait comme la pensée.
La tête d'un terrible monstre occupait tout son dos,
La Gorgone ! Un sac l'entourait, merveille à voir,
En argent !...
Et terrible, autour des tempes du héros,
Se trouvait le casque d'Hadès plein de l'obscurité effrayante de la nuit".

Deux fragments du mythographe athénien Phérécyde, qui vécut au cinquième siècle avant notre ère et composa une "Histoire mythologique", nous livrent un bon résumé de cette histoire et permettent de caractériser les principaux personnages qui seront des héros tragiques chez Eschyle, Sophocle ou Euripide.

"Acrisios épousa Eurydice de Lacédémone. D'eux naquit Danaé. Alors qu'il consultait l'oracle au sujet d'un enfant mâle, le dieu l'avertit à Delphes de ne pas avoir d'enfant mâle issu de

sa fille : il causerait sa mort. Rentrant à Argos, il fait une chambre en airain dans une partie de sa maison sous terre ; là, il conduit Danaé avec de la nourriture. Il la surveille, afin qu'elle n'enfante pas. Zeus, amoureux de la vierge, s'écoule du toit sous la forme d'une pluie d'or. Elle la reçoit en son ventre. Et montrant son visage, il s'unit à elle. D'eux nait Persée ; et Danaé le nourrit, aidée d'une nourrice, sans le révéler à Acrisios. Lorsque l'enfant eut trois ou quatre ans, le roi entendit sa voix, alors qu'il jouait. Il fit appeler par des serviteurs Danaé et la nourrice. Il tue cette dernière et conduit Danaé avec son fils à un autel dans une enceinte consacrée à Zeus. Il l'interroge, lui seul : d'où lui vient cet enfant ? Elle répond : de Zeus ! Il ne la croit pas mais la place dans un coffre avec son fils. Il le ferme et le jette à la mer. Ainsi portés, ils atteignent l'île de Sériphos. Et Dictys, le fils de Péristhène, en pêchant avec son filet, les retire de la mer. Ensuite, il prie Danaé de sortir du coffre. Une fois l'enfant libéré, et après avoir appris qui ils sont, il les conduit chez lui et les nourrit comme sa propre famille"(6).

Nous avons la chance qu'une deuxième scholie(7) vienne nous raconter la suite et la fin du récit :

"Alors que Persée était à Sériphos avec sa mère chez Dictys, et qu'il était devenu un jeune homme, Polydectès, le demi-frère de Dictys, roi de Sériphos, découvrit Danaé et tomba amoureux d'elle, il chercha un moyen de la posséder : il fit préparer un repas et invita beaucoup d'autres jeunes gens et Persée lui-même. Alors que ce dernier demandait la raison de cette fête, il lui répondit : "pour obtenir un cheval". Persée renchérit : "pour obtenir la tête de la Gorgone !" Après le repas, le lendemain, alors que les convives et Persée amenaient un cheval, le roi, n'ayant pas reçu la tête de la Gorgone, la réclama, selon la promesse faite : s'il ne l'apportait pas, sa mère, dit-il, serait prise. Persée s'en va, se lamentant sur son malheur, à l'extrémité de l'île. Hermès lui apparut, et après l'avoir interrogé, apprend la cause de sa peine. Il l'accompagna en lui

disant de prendre courage. Et d'abord il le mena chez les Grées, filles de Phorkos, Pemphrédo, Ento et Iaino, avec les conseils et la protection d'Athéna. Il leur enleva l'œil et la dent qu'elles se partageaient. Lorsqu'elles s'en rendent compte, elles crient et le supplient de les leur rendre. Les trois les avaient, en effet, en commun. Persée leur répondit qu'il les possédait et qu'il les leur rendrait, si elles lui indiquaient la route vers les nymphes qui ont le casque d'Hadès, les sandales ailées et la besace. Elles la lui indiquent, il les leur rend. Arrivé chez les nymphes avec Hermès, il demande, obtient et attache les sandales ailées, s'entoure de la besace à ses épaules et ceint sa tête du casque d'Hadès. Ensuite il se rend en volant auprès de l'Océan et des Gorgones, Hermès et Athéna l'accompagnent. Il les trouve endormies. Ces dieux l'informent qu'il doit couper la tête en détournant le regard et ils lui montrent dans un miroir Méduse, la seule des Gorgones à être mortelle. Il s'en approche et lui coupe de son glaive sa tête, la met dans sa besace et s'enfuit. Les autres, lorsqu'elles s'en rendent compte, le poursuivent ; mais elles ne le voient pas, lui, invisible grâce au casque d'Hadès. Persée, revenu à Sériphos, se rend auprès de Polydectès et l'invite à rassembler le peuple afin qu'il leur montre la tête de la Gorgone, en sachant qu'ils seraient ainsi pétrifiés. Polydectès rassemble ses gens et lui demande de la leur montrer. En se tournant il la tire de sa besace et la leur présente. Ils sont alors changés en pierres. Athéna reçoit de Persée la tête et la place sur son égide ; il donne la besace à Hermès, les sandales ailées et le casque aux nymphes, comme le raconte Phérécyde, dans son deuxième livre"(8).

Un poème conservé de Simonide de Céos(9), composé au tout début du cinquième siècle également, nous évoque les plaintes de la jeune Danaé, jetée à la mer avec son fils Persée par Acrisios, son père :

Alors que, sur le coffre travaillé
Soufflait le vent,

Et que la mer bouleversée de frayeurs
Les secouait, Danaé, les joues mouillées de larmes,
Autour de Persée a jeté ses douces mains
Et dit : Mon enfant, comme j'ai de la peine !
Et toi, tu dors, comme le veut ton âge
Enfantin, tu es assoupi
Dans ce triste bois aux clous d'airain brillant
Au sein de la noire obscurité ;
De l'écume profonde du flot venant
Au-dessus de ta chevelure, tu n'as cure,
Ni des hurlements du vent, allongé
Dans ton vêtement pourpre, beau visage.
Si tu avais conscience de cette horreur,
A mes mots ton oreille légère prêterait attention.
Je te le demande, dors, mon enfant !
Et que s'endorme, que s'endorme cette terrible mer déchaînée !
Qu'un changement se manifeste,
Zeus, père, de ta part !
Si ma prière est trop audacieuse,
Injuste,
Pardonne-moi(10)!

Eschyle, comme nous l'avons écrit en introduction, avait vraisemblablement consacré une tétralogie à ce mythe. Il ne nous reste que trois titres d'œuvres : "Les Tireurs de filets", "Polydectès", "Les Phorcides".

"Des Tireurs de Filet", le drame satyrique dans lequel Dictys, le pêcheur, Silène et ses satyres tiraient le petit Persée et sa mère sur le rivage, il nous reste de longs fragments souvent très mutilés puisqu'ils nous ont été conservés sur des papyrus retrouvés en Egypte. Nous allons en traduire un extrait rapportant les propos du chœur des satyres à la vue des rescapés(11):

Mon chéri, viens ici.
N'aie pas peur ; pourquoi gémis-tu ?

Viens, rejoignons les garçons au plus vite ;
Tu iras vers mes mains nourricières, bienveillantes,
Mon enfant,
Tu te rassasieras d'oiseaux, de faons,
De jeunes sangliers,
Et tu seras le troisième dans le lit
Avec ta mère et ton père.
Et papa amusera son petit,
Lui offrira une nourriture saine,
Si bien qu'en grandissant,
Lâchant ton pied tueur de faons,
Tu chasseras les bêtes sauvages sans armes,
Tu offriras à ta mère de quoi manger,
A la façon de ton peuple adoptif
Dont tu te seras dépendant.
Mais allons, compagnons, avançons en ligne,
Pensons au mariage, car l'occasion est là,
Le silence encense cela.
(Une autre voix) :
Et je vois que la mariée veut déjà
Vraiment se rassasier abondamment de notre amour.
(La première voix) :
Et cela n'est pas étonnant : depuis longtemps,
Sans mari sur ce bateau et la mer
Elle était accablée, mais maintenant
Qu'elle contemple notre jeunesse,
Elle est radieuse comme une jeune épousée.

Des "Phorcides", il ne nous reste qu'un seul fragment ! Le titre de la tragédie désigne les trois Grées, monstres qui sont un hapax mythologique, puisqu'elles n'apparaissent que dans ce mythe (voir le récit précédent de Phérécyde). Athénée(12) nous a conservé un vers(13) qui est, sans doute, tiré d'un récit de messager narrant la mort de Méduse : "Il (Persée) plongea dans l'antre comme un sanglier sauvage".

De "Polydectès", tragédie qui, selon toute vraisemblance, devait traiter du retour de Persée à Sériphos et de sa vengeance, il ne nous reste rien. Nous connaissons juste ce titre attribué à Eschyle et conservé dans un catalogue médiéval.

Sophocle avait, quant à lui, écrit un "Acrisios" ou "Danaé" et "Les hommes de Larissa". Dans la première de ces tragédies, il s'intéressait au début du mythe, à l'oracle rendu et à l'horrible geste du roi contre sa fille et son petit-fils. La plupart des fragments conservés nous viennent de Stobée, compilateur et doxographe de l'antiquité tardive qui cite nombre d'extraits tragiques pour leur portée moralisante ou philosophique. Les fragments 66 et 67(14) sont ainsi, sans doute, en rapport avec la peur d'Acrisios face à la prophétie, et témoignent de ses pulsions de vie :

Car la vie, personne, autant que le vieillard, ne la goûte !
Car la vie, mon enfant, est de tout la possession la plus douce,
La mort, en effet, ne s'offre pas deux fois aux mêmes personnes.

De sa "Danaé", un autre titre, sans doute, pour la pièce précédente, il nous reste un fragment conservé par une scholie à l'"Ajax"(15) qui nous livre les mêmes peurs du roi :

Je sais une chose :
Si cet enfant vit, je suis mort.

Les hommes de Larissa" sont en lien avec la fin du mythe et la réalisation de l'oracle : lors de jeux athlétiques, Persée tue Acrisios accidentellement par un jet de disque. Un fragment rapporté par Athénée évoque les cadeaux offerts aux vainqueurs(16):

C'est une grande compétition pour tous les étrangers que l'on va faire annoncer,
Voici les prix offerts : des chaudrons en cuivre,
Des plats incrustés d'or, et, en argent massif
Des vases à boire, au nombre de deux fois soixante !

D'Euripide, nous avons conservé trois tragédies autour de ce mythe. Dans Danaé, il racontait le début de ce récit. Là encore,

tous les fragments que nous allons traduire viennent de Stobée ; ils ont été retenus pour leur portée philosophique. Le fragment 316 se présente ainsi comme une réflexion autour de la descendance : rien n'est plus beau que d'avoir une lignée après soi. L'ironie tragique est réelle, puisque le malheur pour Acrisios doit justement venir de son petit-fils. L'extrait se situe avant la prédiction(17); c'est vraisemblablement le vieux roi qui s'exprime :

Femme, il est beau ce flambeau du soleil,
Il est beau à voir le flot de la mer, calme,
Et la terre fleurissant au printemps, et l'eau fécondante ;
De beaucoup de belles choses je pourrais faire l'éloge,
Mais rien n'est si brillant ni si beau à voir
Pour ceux sans enfants, mordus par l'attente,
Que la flamme d'enfants juste nés dans leurs demeures.

La morale finale sur les revers de la fortune reprenait ces images évoquant la nature(18):

Les destinées des mortels, dis-je, suivent le même cours
Que ce que l'on nomme l'Ether, quel qu'il soit.
Il envoie de l'été l'éclat brillant ;
Et fait croître l'hiver en rassemblant les nuages serrés ;
De la floraison, de la vie ou du dépérissement, il est le maitre.
Ainsi en est-il de la descendance humaine : pour les uns, la fortune
En un calme brillant, mais pour les autres les nuages toujours,
Et certains vivent avec leurs malheurs, quand les autres avec le bonheur
Périssent, comme les alternances des années.

Les fragments 324 à 327 offrent des réflexions autour du pouvoir des riches et de l'argent. Rappelons-nous que Danaé a été fécondée par Zeus transformé en pluie d'or. Acrisios devait être impressionné par cet amas de richesses ; le premier fragment témoigne de son horrible cupidité :

O toi, or, le plus beau cadeau pour les mortels :

Aucune mère n'offre de tels plaisirs au genre humain,
Ni les enfants, ni un père chéri,
Comme toi, pour ceux qui te possèdent en leurs demeures.
Si Cypris révèle un tel éclat dans ses yeux,
Il n'est pas étonnant qu'elle nourrisse des myriades de passions !

Les fragments 325 et 326 sont des constats plus réalistes :

Tu sais pourquoi ceux qui, parmi les humains, nobles
Mais pauvres n'ont plus aucun pouvoir,
Quand ceux qui n'étaient rien auparavant, riches à présent,
Jouissent d'une bonne réputation grâce à leur argent,
Et mêlent leur descendance par les mariages de leurs enfants ?
Chacun est plus prompt à donner au riche méchant,
Qu'au pauvre vertueux.
Il est malheureux celui qui n'a rien ; les riches sont heureux.
Les mortels se plaisent à penser qu'ils sont sensés
Les mots des riches, alors que, si un homme pauvre
De maisons modestes parle bien,
On se gausse ; pourtant, moi, j'ai souvent vu que
Les pauvres sont plus sages que les riches,
Et que, ceux qui offrent aux dieux de petits sacrifices,
Sont plus pieux que ceux qui offrent des bœufs.

Le fragment 325 serait, peut-être, une allusion au philosophe Socrate :

Supérieur à l'argent, je ne connais personne,
A part quelqu'un, mais je ne vois qui il est.

Dans "Dictys", il semble que l'intrigue se centrait autour de la volonté de Polydectès, le demi-frère de Dictys, d'épouser Danaé et d'éloigner Persée en l'envoyant affronter Méduse. On sait que cette pièce fut représentée en -431, dans la même trilogie que Médée, tragédie conservée. Le fragment 332, cité par Plutarque(19) pour sa portée philosophique, est une réflexion de Dictys adressée à Danaé redoutant la mort de son fils :

Crois-tu qu'Hadès se soucie de tes lamentations
Et relâchera ton fils, si tu persistes tes gémissements ?

Cesse. Regarde les malheurs de tes proches,
Tu seras plus mesurée, si tu veux considérer
Tous ceux qui sont en train de peiner avec des chaines,
Tous ceux qui vieillissent privés d'enfants,
Ceux qui, après avoir joui de la plus grande prospérité du pouvoir,
Ne sont plus rien ; voilà ce qu'il te faut contempler.

Les fragments 336 et 337, cités par Stobée, comme des maximes à méditer, proviennent d'un agôn entre les deux frères :
Face à une noble naissance, j'ai peu de belles choses à dire ;
L'homme honorable est, pour moi, celui né noble,
Mais l'injuste, même s'il est issu d'un père meilleur
Que Zeus, me semble bien mal né !
Ne va pas débuter, vieillard, une dispute avec les rois ;
Honorer les puissants, est une ancienne loi.

Les fragments 345 et 346 étaient, peut-être, prononcés par Persée, ils sont encore cités par Stobée pour leurs réflexions autour des liens familiaux :
Moi, je pense que, pour un père, le plus cher est ses enfants,
Et pour les enfants leurs parents ; aucun autre allié,
Dis-je, ne peut être plus fidèle !
Une loi, en effet, est commune aux hommes-
Elle a l'adhésion des dieux, je le dis clairement-
Et à toutes les bêtes : aimer les enfants qu'ils font naître ;
Pour le reste nous avons des lois différentes, les uns et les autres.

Le fragment 341, comme les fragments 324 à 327 de "Danaé" vus précédemment, critique l'appât du gain :
Que je ne sois jamais, vaincu par les richesses,
Un homme mauvais ou secondant les mauvais.

Les fragments parvenus jusqu'à nous de "l'Andromède" sont de nature plus variée : Aristophane dans ses "Thesmophories", comédie représentée un an après la tragédie, parodie cette pièce. Le sujet en est le suivant : Euripide a appris que les femmes, alors qu'elles doivent fêter les déesses thesmophores,

Déméter et Perséphone, ont décidé de comploter contre lui : ses héroïnes auraient, en effet, des conduites trop scandaleuses. Les femmes lui en veulent car il révèlerait ainsi aux hommes leur véritable nature, et ces dernières ne pourraient plus les abuser ! Après avoir vainement demandé à un de ses confrères, Agathon, moqué pour ses allures efféminées, d'aller prendre sa défense auprès de celles-ci, il décide de travestir un de ses vieux parents pour accomplir cette tâche. Ce dernier finit par être découvert et se trouve arrêté par les femmes. Euripide se doit de tout mettre en œuvre pour le sauver ; il va recourir aux intrigues de ses tragédies passées. C'est ainsi qu'il arrive, suspendu par la mèchanè, en Persée, indiquant ainsi à son parent qu'il doit endosser le rôle d'Andromède. Les vers du comique suivent de très près ceux d'Euripide : les scholiastes ont pris le soin d'indiquer ces parodies en mentionnant les vers de la tragédie qui étaient parodiés, ce qui permet de savourer les jeux auxquels se livre Aristophane. Rappelons que les scholies sont des sortes de notes, souvent courtes, placées dans les marges des manuscrits vers le quatrième siècle de notre ère, au moment où l'on est passé des rouleaux (volumina) aux codices. On sait que, dès l'époque alexandrine, d'illustres érudits, parfois écrivains eux-mêmes, comme Lycophron, Eratosthène, Callimaque, Aristophane de Byzance, Euphronios, Callistrate et Aristarque, s'intéressèrent à ces comédies et établirent des commentaires. Les scholies mentionnent leurs noms et sont souvent des fragments, plus ou moins fidèles, de ces études perdues.

Lorsque le Parent d'Euripide voit le Tragique arriver par les airs, tel Persée, il comprend qu'il doit réciter le prologue de la tragédie qui s'ouvrait par une longue monodie de la jeune fille qui eut, sans doute, un grand succès, pour que le Comique la reprenne. Les scholiastes nous ont sauvé ces vers du début de la tragédie que nous allons parcourir en traduisant ces scholies (nous indiquons ici le texte grec afin de mieux saisir les reprises et parodies du Comique). Le Parent commence par s'adresser au

chœur :

Les Thesmophories, vers 1015[20]:

"D'après les vers de l'Andromède d'Euripide "Chères vierges, mes très chères". Le reste a été rajouté pour les besoins de la pièce".

D'emblée la parodie est cinglante : dans Andromède, l'héroïne s'adressait à un chœur formé de jeunes filles amies, ici le Parent s'adresse à des femmes qui sont ses ennemies (et des femmes mûres de plus)... Il s'agit du fragment 117.

Puis il continue sa monodie, seule la Nymphe Echo accompagnait Andromède[21].

Les Thesmophories, vers 1018 :

"A nouveau tiré de l'Andromède. Andromède dit à Echo :
Je m'adresse à toi qui résides dans les antres,
Silence ! Permets, Echo, qu'avec mes amies,
Je puisse me rassasier de gémissements.
Par le fait de prendre des parties, le tout est sans lien logique".

Aristophane dans le passage correspondant s'amuse à mêler en effet citations tragiques et expressions qui évoquent la situation critique du Parent d'Euripide, ce qui explique la conclusion du scholiaste. V. Debidour[22] choisit ainsi habilement de traduire cette complainte parodiée en mêlant des vers de sept pieds (lamentations de la jeune fille) à des vers de cinq pieds (jérémiades personnelles du Parent qui n'arrive pas à tenir son rôle tragique.) Il revient toujours à sa situation présente et demande, par exemple, à Echo de retrouver sa femme, au vers 1021.

Voici un exemple de la parodie comique (nous donnons ici la traduction de Debidour) :

O mes amies virginales,
Mes amies, dites comment
Pourrais-je prendre le large
A l'insu du Garde ?
Echo, qui du fond des antres
Réponds à ma chantepleure,

Tu m'entends... Exauce-moi
Et permets que je m'en aille
Retrouver ma femme !

Euripide joue, d'ailleurs, selon les scholiastes, pendant quelques vers la nymphe Echo qui devient si babillarde qu'elle exaspère comiquement le Parent-Andromède. Une scholie nous indique, au vers 1059, qu'elle n'est plus qualifiée comme chez Euripide de κακοστένακτος : "pleine de pitié" mais devient Echo, ἐπικοκκάστρια "la moqueuse".

Le Parent, comme Andromède, dénonce ensuite la cruauté de ses bourreaux. Le détournement burlesque est, de nouveau, présent :

Vers 1022 :
"D'après le passage du chœur de l'Andromède :
Il est sans pitié l'homme qui t'a fait naître,
Il t'abandonna, la plus triste des mortelles,
A Hadès, trépas nécessaire à cette race"(23).

De façon comique ce n'est plus le chœur qui se lamente sur le sort de la jeune fille, mais le Parent qui se lamente sur le sien. Le passage du féminin au masculin dans le superlatif chez Aristophane (πολυστονώτατον) est également ridicule, le Parent oublie toujours son rôle.

Stobée nous cite un extrait qui se situerait juste avant ce passage (fr. 119) :
"Souffre avec moi, car le désespéré
Partageant ses larmes obtient
Un allègement à ses maux".

La parodie continue : les scholies aux vers 1030, 1034, 1040 le soulignent :
A nouveau tiré de l'Andromède.
Et cela vient de l'Andromède.
Et cela vient de l'Andromède.

Vu le flou des indications des scholiastes, il est particulièrement délicat d'établir ici ce qui appartient à

l'original et ce qui est parodié. Voici le passage d'Aristophane, tel qu'il est établi en grec, et tel qu'il est traduit par Collard et Cropp (fr. 122) : les vers 1031, 1032, 1033, 1035, 1038 relèveraient des effets comiques paratragiques ; le reste serait une reprise d'Euripide :

"Do you see ? Not in dancing nor
Amongst the girls of my age (1030)
Do I stand holding my voter's funnel,
But entangled in close bonds
I am presented as food for the monster Glaucetes,
With a paean not for my wedding
But for my binding. (1035)
Bewail me, women, for
I have suffered pitiful things in my pitiful plight -
O suffering, suffering man that I am! -
And other lawless afflictions from my kin,
Though I implored the man, (1040)
As I light a lament filled with tears for my death".

Le vers 1034 où Andromède nomme le monstre marin, désigne également un glouton célèbre à Athènes, il n'en reste pas moins qu'il peut venir de la tragédie, tout comme les deux derniers vers. En revanche, des ruptures comiques sont évidentes et manifestent l'irruption de la réalité du Parent dans la fiction tragique qu'il n'arrive pas à jouer : il parle ainsi au vers 1031 de son urne pour voter et se désigne clairement encore comme un homme au vers 1038 !

Le Parent entonne ensuite les premiers mots, d'après les scholiastes, de la tragédie perdue.

Les Thesmophories, vers 1065 :

"Mnésiloque en Andromède. Ouverture du prologue d'Andromède".

La pièce débutait donc par une invocation à la Nuit[24] reprise ici par Aristophane (1065-1069) :

"O toi, Nuit sacrée,

Comme tu poursuis ta longue course astrée,
Parcourant sur ton char les nuées vénérées
Au travers de l'Olympe les routes sacrées !"

La célébrité de cette évocation est montrée par le nombre de scholiastes qui la citent (Schol. à Théocrite 2.165/166 ; Schol. à Oribase, Collection Médicale, lib. Incert. 42.1 ; Schol. à Homère, Iliade, XXIV, 12-13). Certains éditeurs (suivis par Collard et Cropp) intègrent la première répétition d'Echo-Euripide à ce fragment (δι' Ὀλύμπου), mais, comme le notent Collard et Cropp eux-mêmes : "Some editors doubt that her interventions began so early in Euripides'play"(25). C'est bien le bavardage incessant de la nymphe qui rend, chez Aristophane, le passage comique.

Le Parent continue en reprenant les lamentations de la jeune fille :

"Pourquoi pour moi Andromède autant de maux !
Malheureuse, à la mort..."

Un autre fragment du même monologue (fr. 115 a) nous est offert par une scholie aux Oiseaux : le chœur est en train de vouloir attaquer :

Les Oiseaux, vers 349 :

"En lien avec les mots d'Euripide dans son Andromède : "exposer en nourriture au monstre marin", comme le dit Asclépiade, alléguant que cela vient d'une tragédie jamais représentée".

L'explication d'Asclépiade (sans doute Asclépiade de Myrlée, grammairien vivant à la fin du premier siècle de notre ère) a le mérite de nous livrer trois mots de cette tragédie mais elle est doublement fautive : "Les Oiseaux" d'Aristophane ont été représentés en -414, soit deux ans avant la tragédie, il ne peut donc y avoir de parodie avec l'expression du chœur "donner en nourriture à nos becs" (les confusions chronologiques sont très fréquentes chez les commentateurs) ; cette tragédie, en outre, a bien été représentée, comme le prouve le simple fait qu'Aristophane la parodie ; il n'y aurait, sinon, aucun effet comique pour les spectateurs !

Un extrait de "Lysistrata" reprend encore, selon les scholiastes, des mots de la jeune héroïne (fr. 116) :

Lysistrata, vers 963 :

En lien avec les mots de l'Andromède : "Quelles larmes, quelle Sirène" ?

Le scholiaste voit dans les répétitions du chœur désespéré par la fameuse grève du sexe entamée par les femmes (Ποία ψυχή, ποῖοι δ' ὄρχεις... Quelle âme, quelles couilles...) un effet de parodie avec le texte tragique cité. "Lysistrata" date également de -411 (aux Lénéennes), soit deux mois avant "Les Thesmophories" jouées aux grandes Dionysies : la parodie est donc possible, cette fois.

Le Tragique reprend ensuite le rôle de Persée pour tenter de libérer son proche :

Les Thesmophories, vers 1098 :

"Les trois premiers vers sont tirés de l'Andromède dans la bouche de Persée. Et il a rajouté la suite".

Euripide change donc à nouveau de rôle et redevient Persée. Les vers 1098 à 1100 sont tirés de la tragédie (fr. 123) :

O dieux, en quelle terre barbare j'arrive
D'un pied rapide ? Car au travers de l'éther
Je me fraye une route d'un pied ailé.

D'autres fragments cités par Stobée, comme des maximes, sont tirés, sans doute, de la bouche de Persée. Le fragment 126 s'adresse, peut-être, à une Andromède d'abord silencieuse.

Quelques auteurs, dont encore Athénée, nous ont conservé des mots du Messager (sans doute le début de son récit) racontant l'arrivée du monstre et du peuple.

Enfin, le fragment 152, cité par Stobée, apporte la leçon attendue à la fin des tragédies sur la fragilité de la fortune et les aléas du sort :

"La volonté divine, ne vois-tu pas
Comment elle accomplit les destinées ?
Elle chamboule tout chaque jour".

Ce travail nous permet donc de parcourir les aventures de Persée, de sa naissance à la mort d'Acrisios. Des fragments de ces tragédies perdues peuvent être redécouverts dans toute leur variété. La récolte la plus intéressante et la plus abondante est pour l'Andromède d'Euripide. Les scholies aux Thesmophories d'Aristophane viennent compléter heureusement les fragments retenus par Stobée pour leur portée philosophique. Le long fragment conservé sur un papyrus des "Tireurs de filets" d'Eschyle est particulièrement émouvant : derrière le comique des mots prononcés par les satyres, on ressent une tendresse paternelle, tendresse d'un père adoptif, qui nous rapproche plus que jamais de ces vers, écrits il y a près de deux-mille-cinq-cents ans.

Notes :

1 - Voir les livres IV, (vers 604-803) et V, (vers 1 à 249).

2 - Il s'agit d'un ensemble de quatre pièces : trois tragédies (ou trilogie) et un drame satyrique centrés sur le même héros, la même famille.

3 - (Cf. vers 52-54) : il s'agit du plus ancien témoignage de lecture individuelle et silencieuse.

4 - Voir le chant XVIII, vers 478 à 608.

5 - L'ensemble se trouve des vers 216 à 237.

6 - Phérécyde : fragment rapporté par une scholie à Apollonios de Rhodes, IV, 1091 (fr. 26, Müller, FHG).

7 - Nous définissons un peu plus loin ce qu'est une scholie.

8 - Scholie à Apollonios de Rhodes, IV, vers 1515 (fr. 26, suite).

9 - Fr. 371, Page.

10 - Pindare, par ailleurs, dans deux de ses épinicies, Les Pythiques X (vers 45) et XII (vers 17-18), évoque rapidement le voyage du héros et la protection d'Athéna, puis la pluie d'or.

11 - Fr. 47a, J.-J. Henderson: Aeschylus, Fragments, Cambridge, Harvard University press, Loeb classical library, London 2008.

12 - Voir, Les Deipnosophistes, IX.402b.

13 - Fr. 261.

14 - H. Lloyd-Jones: Sophocles, Fragments, Cambridge, MA, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2003.

15 - Fr. 165.

16 - Fr. 378.

17 - C. Collard and M. Cropp: Euripides, Fragments, (VII et VIII), Cambridge,

MA, Harvard University Press, Loeb Classical Library, London 2008.
18 - Fr. 330.
19 - Moralia 106a.
20 - Les textes des scholies à cette pièce sont ceux édités par Dübner (Scholia Graeca, in, Aristophanem, Didot, Paris 1877), textes en ligne sur le TLG.
21 - Fr. 118.
22 - V.H. Debidour : Aristophane, Théâtre complet en deux tomes, Gallimard, Folio, Paris 1965.
23 - Fr. 120.
24 - Fr. 114.
25 - Euripides, Fragments, p. 133. Préparation évangélique, 15.62.8. Comme chez Ovide : Les Métamorphoses, IV.682-4.

Références :

1 - Collard, C. et M. Cropp: Euripides, Fragments, (VII et VIII), Cambridge, MA, Harvard University Press, Loeb Classical Library, London 2008.
2 - Debidour, V. H.: Aristophane, Théâtre complet en deux tomes, Gallimard, Folio, Paris 1965.
3 - Henderson, J.-J.: Aeschylus, Fragments, Cambridge, Harvard University press, Loeb classical library, London 2008.
4 - Lloyd-Jones, H.: Sophocles, Fragments, Cambridge, MA, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2003.
5 - Ovide : Les Métamorphoses.
6 - Phérécyde : fragment rapporté par une scholie à Apollonios de Rhodes, IV.
7 - Scholia Graeca, in, Aristophanem, Didot, Paris 1877.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 73 - 89
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Genèse de la création d’un ksar à Ighzar n’Mzab en Algérie

Dr Nora Gueliane
EHESS de Paris, France

Résumé :

Le cadre géographique de cet article est Ighzar n’Mzab en Algérie. Une région située dans la Wilaya de Ghardaïa connue par son patrimoine ksourien. Des ksour qui ont été édifié au X^e siècle et sont encore fonctionnels jusqu’à nos jours. Il s’agit donc dans cet article de relire l’histoire du M’Zab à travers une analyse de la genèse de la création d’un ksar mozabite. Pour cela, nous nous attacherons à l’analyse du ksar, des étapes de sa construction, de ses caractéristiques urbaines et architecturales.

Mots-clés :

M’Zab, Mozabites, Ksour, histoire, genèse.



Genesis of the creation of a Ksar at Ighzer n'Mzab in Algeria

Dr Nora Gueliane
EHESS of Paris, France

Abstract:

The geographical scope of this article is Ighzar n'Mzab (Algeria), located in the Wilaya of Ghardaia known for its Ksourian heritage. Ksour which were built in the tenth century and are still functional until today. It is therefore in this paper to reread the history of M'Zab through an analysis of the genesis of the creation of a Mozabite ksar. For this, we will focus on the analysis of ksar, the stages of its construction, its urban and architectural features.

Keywords:

M'Zab, Mozabites, Ksour, history, genesis.



Introduction :

L’étude a pour cadre géographique la vallée du M’Zab, située dans la Wilaya de Ghardaïa, dans le Sud algérien. La région est occupée par une minorité : les Mozabites, des Berbères Zénètes ayant adopté le rite ibadite de l’Islam. La vallée est

Reçu le : 27/4/2019 - Accepté le : 11/7/2019
noragueliane@hotmail.fr

connue par ses ksour (des villages sahariens fortifiés) historiques qui lui ont valu le classement, en 1982, comme patrimoine mondial de l'humanité.

Dans ce texte, nous reviendrons sur la genèse de la création d'un ksar, depuis le choix du site d'implantation jusqu'à la conception architecturale et urbaine. Pour ce faire, nous nous référons aux ressources documentaires sur les ksour sahariens, et en particulier ceux du M'Zab, essentiellement un manuscrit du "ôrf" (droit coutumier) de la construction datant du 10e siècle : "El Kisma wa usul al-aradin" de son auteur le Sheikh Abu el Abbas Ahmed Ben Mohammed Ben Bakr al Farstaï, mort aux environs de l'an 1110 (du calendrier grégorien).

Dans cet article, nous nous attacherons à l'analyse de l'ancien ksar ; aux étapes de sa construction et à ses caractéristiques urbaines et architecturales. Pour ce faire, nous partirons d'une épure du ksar telle qu'on peut la dégager des caractéristiques communes à tous les ksour. Moyennant quoi nous ne nous limiterons évidemment pas aux explications formelles et morphologiques, mais nous allons également nous attarder sur les données anthropologiques dans la création des ksour du M'Zab.

1 - Contexte de la création des ksour au M'Zab :

Comme l'affirme Pierre Cuperly, et avant lui Sheikh Bayyoud "nous ne pouvons pas dire avec précision la date de fondation des cités, l'origine des institutions ni même élucider avec précision les origines de l'Ibadisme au M'Zab. Etant donné le peu de documents, surtout imprimés, dont nous disposons actuellement pour l'histoire du M'Zab"(1). Brahim Cherifi met, également, l'accent sur le manque de données et de documents, qui empêche la reconstitution de la période pré-ibadite et précise que "le peu d'informations que nous avons se limite à des traditions orales souvent contradictoires et peu crédibles"(2). Certains auteurs, comme Marcel Mercier, ont nié que le M'Zab ait connu une quelconque population avant l'arrivée des Ibadites. De fait, l'auteur suppose que c'est bien ces derniers qui ont

construit les ksour actuel[3]. Chose contredite par les récentes recherches archéologiques de l'OPVM (Ghardaïa) qui confirment que la vallée a été habitée depuis la préhistoire. Ces perspectives ont également été celles de Brahim Benyoucef et Brahim Cherifi. Pour eux, une population, semi-nomade, peu nombreuse occupait les anciens établissements "igherman ikhlan" ou les cités ruinées[4].

Brahim Cherifi est persuadé que le modèle tribalo-segmentaire, comme forme d'organisation des sociétés berbères, peut apporter quelques éléments de réponses sur l'organisation des cités du M'Zab. "Le groupement des habitants selon des critères lignagers était inhérent à la société berbère. On peut donc imaginer que la population s'est établie dès le début en des endroits différents, inévitablement près de l'oued, mais indifféremment en plusieurs endroits. Les groupes qui affluaient devaient intégrer les groupes déjà établis en s'y ralliant ou bien partaient s'installer plus loin en créant leur propre cité"[5]. L'influence tribale a également été soulevée par Marcel Mercier lors de son analyse des mécanismes de la création des cités du M'Zab. Celui-ci explique qu'en plus de l'existence d'une halaqa (halaqa des âzzabas l'institution religieuse au M'Zab), une union entre les différents clans était à l'origine de la création d'un nouveau ksar, qui se voit, ensuite, agrandir par l'incorporation de nouveaux groupes. L'instabilité et les conflits entre clans, semble à l'origine de l'abandon des "igherman ikhlan", pour ensuite en occuper de nouveaux (les ksour actuels), installés sur les flancs de pitons rocheux. "Cette nouvelle orientation pourrait correspondre à la période qui a vu l'afflux de nouveaux venus au cours de la seconde moitié du XI^{e} siècle. Elle témoigne de la prise en compte de l'aspect sécuritaire dans la construction des cités. Il s'agit désormais de mieux protéger la cité des invasions extérieures et des conflits internes. Ce changement de lieux doit être probablement accompagné d'un effort constant dans la maîtrise des techniques de captage des eaux de surface pour

mieux exploiter cette denrée rare"[6].

Le M'Zab n'acquiert son actuelle physionomie qu'à partir du XI^{e} siècle. En effet, après l'arrivée des Hilaliens, la région est devenue le lieu de refuge des tribus Zénètes, qui ont rejoint la population du M'Zab, reconvertie à l'Ibadisme depuis peu. Ainsi, la réorganisation et le regroupement lignagers des anciens habitants et des nouveaux venus afin de mieux se défendre ont donné les cinq cités du M'Zab. De ce fait, les ksour du M'Zab "ne résultent pas d'une saturation des premiers sites, mais bien d'une organisation de l'espace structuré selon le critère lignager"[7]. A titre d'exemple, Beni Isguen est le résultat de la réunion de trois anciennes localités qui sont : Bukyaw, Murki, et Tirichine dans Tafilelt. C'est le cas aussi de Melika dont la population était installée près de le oued dans le ksar nommé agherm n'Wadday, mais suite à un conflit entre tribus, celui-ci a été détruit. Sa population et de nouveaux arrivants se sont installés en amont d'agherm n'Wadday pour créer ainsi le ksar actuel de Melika.

Revenons maintenant sur l'idée qu'un ksar n'est créé que lorsque l'ancien est saturé. Brahim Benyoucef est convaincu que, lors de la fondation de Bounoura, El Attef n'était pas encore saturé. Il pense qu'il s'agirait plutôt "d'une multiplication volontaire de noyaux urbains autonomes, selon un mode d'urbanisation discontinu, fondé sur le principe de la préservation d'un seuil d'équilibre, nature /culture"[8]. Cette hypothèse est soutenue par l'idée que dès leur fondation les cités sont attribuées aux familles fondatrices, elles sont alors saturées au moment même de leur réalisation. La fixation des limites de croissance urbaine, le contrôle du foncier par le "ârsh", incitaient, de ce fait, les nouveaux groupes à créer leur propre cité. Il s'agit alors de noyaux urbains autonomes qui ont adopté une urbanisation discontinue et l'espace entre un ksar et un autre assurait la préservation de l'environnement de chaque cité. Cette hypothèse est compatible avec celle de Brahim Cherifi sur

l'organisation tribale, et explique d'ailleurs pourquoi au M'Zab cinq ksour ont été créés dans une période assez courte. Néanmoins, si le rôle de l'organisation tribale berbère dans la création des ksour du M'Zab a été mis en avant, qu'en était-il de l'institution religieuse mozabite, les âzzabas, dans ce processus ?

Le travail de Brahim Benyoucef accrédite l'idée que "la fondation des villes ne fut pas immédiate (à l'arrivée des migrants), elle était précédée par de nombreux voyages que firent les machaikh au M'Zab où ils professaient la doctrine. La halga fut d'abord organisée ; c'est l'institution qui devait présider la fondation des villes. Elle est surtout celle dont allait dépendre l'organisation de la cité. Une institution qui devait se substituer à l'imam, chef spirituel et temporel et allait être placée au premier rang de la hiérarchie du pouvoir. C'est donc suite à l'adoption de la doctrine par la population locale qui ne devait pas seulement impliquer la voie religieuse, mais aussi l'organisation sociale et les institutions, que les villes furent créées"(9). Cette hypothèse explique en partie, comment une population semi-nomade a pu construire des cités. Car, selon l'auteur, nous déduisons qu'une population semi-nomade occupait oued M'Zab, puis des migrants (Berbères/Ibadites) se sont joints à elle. Ceux-ci se sont installés suivant des affinités lignagères et de façon temporaire dans les établissements existants. Les conditions de sécurité, les conflits, mais aussi l'apport technique des migrants et du savoir-vivre citadin ont amené la population à créer les ksour actuels. Ainsi, puisque la création de la halaqa des âzzabas précède celle de la création du ksar, ce sont, semble-t-il, les lettrés qui se seraient chargés de l'organisation de la cité et de la gestion de la construction.

2 - Implantation et répartition foncière :

Plusieurs auteurs (Masqueray, Mercier, Benyoucef, Cherifi, Côte, Adad) soulignent l'intérêt défensif dans le choix des sites des ksour du M'Zab. Le site était également choisi de façon à assurer un équilibre entre la surface non bâtie et la surface

bâtie. Les fondateurs de ces cités ont pensé à préserver les espaces propices à l'agriculture, il s'agit des fonds des oueds sablonneux dont le sol était plus facile au travail et plus proche de l'eau. L'objectif était de préserver l'espace agricole entourant chaque ksar.

L'autre élément qui a été pris en considération lors de l'implantation du ksar est l'alimentation en eau. Ainsi, le choix des sites correspond aux endroits où la nappe phréatique est la moins profonde en vue de puiser de l'eau plus facilement, mais aussi avec le souci de protéger les occupants des inondations imprévisibles de l'oued. La rareté de l'eau devait stimuler les Mozabites "à chercher les moyens les plus rationnels et les plus subtils pour assurer une meilleure répartition, exploitation et gestion des eaux de crues"(10). C'est d'ailleurs la raison de la mise en place d'un système hydraulique sophistiqué, mais aussi, de l'implantation des ksour de l'aval vers l'amont en quête de nouvelles sources d'eaux(11).

Pour les raisons citées ci-dessus, le site d'implantation du ksar est choisi au point de rencontre de plusieurs oueds, afin d'assurer une alimentation en eau, indispensable aux usages domestiques et pour l'agriculture. Le ksar se trouve donc toujours en aval sur le cheminement hydraulique. Pour des raisons évidentes d'économie des eaux, la partie habitat du ksar se situe en amont du terroir, permettant ainsi à l'eau de servir d'abord aux besoins domestiques avant d'atteindre la zone de culture. La taille du ksar et l'importance de son espace bâti sont fonction des capacités nourricières du terroir. Quand celui-ci en perd, le ksar est abandonné. Quand, par contre, le terroir est capable de se développer pour recevoir l'accroissement démographique, le ksar se démultiplie(12). La progression du ksar continue jusqu'à atteindre la limite des possibilités d'un terroir.

Revenons maintenant au processus concret du choix du site et de la répartition des terres entre les familles fondatrices. Selon l'auteur d'el qisma, le site du ksar est choisi par les

constructeurs ou les experts. Le régime juridique des terres sur lequel le ksar est fondé varie entre propriété indivise, propriété collective ou privée. L'auteur évoque cependant la possibilité de la fondation d'un ksar sur des terres occupées à l'issue de conflits locaux, ou même d'un ksar entier acquis de force. Après le choix du site, les âzzabas répartissent l'assiette foncière entre espaces publics (mosquée, palmeraies, cimetières) et espaces privés destinés aux habitations. Brahim Benyoucef note que dans ce processus, la âchira reste l'unité de base, car chacune occupe un quartier particulier, dispose d'un espace à cultiver dans la palmeraie, et d'un cimetière. De telle sorte que les nouveaux arrivants doivent s'incorporer aux âchiras existantes. Si un conflit entre fractions survient à l'intérieur d'un ksar, la âchira vaincue, peut se voir expulsée du ksar. Ce dernier peut également accueillir des étrangers, dans ce cas, des quartiers leur sont réservés. De fait, le quartier est la traduction spatiale de la famille et de la âchira. Il reflète son image, sa position sociale et son statut. Ainsi, le régime foncier collectif est devenu un instrument de contrôle et de gestion de la croissance urbaine du ksar. Par ailleurs, l'auteur de "kitab el qisma" souligne que c'est en référence à la propriété foncière et à l'accord de la communauté que le ksar est construit(13). De même, l'extension, ou la réduction d'un ksar étaient aussi soumises à un ensemble de conditions : une nécessité vitale d'effectuer l'extension ; l'accord de l'ensemble des habitants sur sa grandeur ; son orientation et les parts de chacune des fractions dans la nouvelle extension. Cette dernière doit obéir aux mêmes principes que l'ancienne et les habitants doivent tous participer à la réalisation des parties communes.

3 - Eléments urbains du ksar :

Après le choix du site, la répartition des parcelles, la réalisation du ksar est entreprise. Avant de détailler cette dernière, il est important de noter que le ksar a deux obstacles à son extension urbaine. Le premier est la palmeraie (tajemi ou

lghabet en tamzabt). Avant d'entamer la construction d'un ksar, ses fondateurs devaient délimiter les espaces propices à la végétation, ceux creusés au fond de la vallée et sillonnés par les cours des oueds. Ainsi en contre bas des cités se dressaient les palmeraies, dont les parcelles sont réparties, tout comme dans le ksar, de façon égalitaire entre les familles fondatrices. Le deuxième obstacle à l'urbanisation du ksar est le cimetière (maqabrat en tamzabt). Celui-ci est une servitude frappée d'interdiction de bâtir relevant d'un "waqf" financé et entretenu par la communauté. En général, chaque âchira a son propre cimetière. Si deux âchiras sont associées dans un cimetière, dans ce cas, chacune occupe une partie distincte. Chaque cimetière contient une mosquée funéraire sinon un "moûsalla" (une aire de prière)(14). Après la délimitation des espaces destinés à la palmeraie, et aux cimetières, les habitants entament la réalisation du ksar.

Le ksar est marqué par l'existence de fortifications : des remparts armés de tours de guet. Le nombre de portes n'est pas fixe, il varie d'un ksar à un autre, nous en trouvons quatre à El Attef, cinq à Béni Isguen et huit à Ghardaïa. Les portes du ksar sont chapeautées par une chambre, occupée par la garde. Un espace interdit à construire (harim) doit être respecté autour du rempart ; jusqu'à 200 m ou 400 m, dans lequel on ne pourra rien bâtir ou mettre en exploitations. Un peu plus loin des ksour, et des palmeraies, il existe des tours (bordjs) avancés. L'existence de tels ouvrages a amené certains auteurs à se demander si à leur fondation les ksour du M'Zab étaient dotés de remparts ? Car si la cité dispose réellement d'un système de défense, pourquoi ajouter des tours ? Ce point a été soulevé par Cuperly dans son analyse du manuscrit d'el qisma(15). Brahim Benyoucef a tranché sur ce point. Il estime que les remparts n'existaient pas à l'origine de la fondation des cités, puisqu'il n'y avait que des maisons remparts. Ainsi, semble-t-il, ceux-ci n'ont été ajoutés que tardivement lorsque l'extension de la ville a atteint le pied

de la colline. Benyoucef considère qu'ils sont plutôt une limite entre la palmeraie et la cité et l'oued qu'un ouvrage de défense proprement dit. La défense de la ville était assurée par des postes avancés (des tours) qui défendent à la fois la ville et la palmeraie, et avertissent les gens par le biais de signaux lumineux. Ces tours permettent non seulement la défense contre l'ennemi, mais également le contrôle des crues de l'oued en cas d'inondations.

Abu el Abbas Ahmed dans son "Kitab el qisma wa usûl al aradîn" explique que l'enceinte du ksar est construite en fonction de la surface de terrain que chacun possède. Si le terrain est réparti, égalitairement, entre les fractions fondatrices, elles seront amenées toutes à participer à la construction des remparts suivant l'entente commune (l'itifaq). Pour la reconstruction des remparts en ruine, les habitants (ou les nouveaux habitants) reviennent à ce qu'il a été convenu lors de la construction du ksar(16). Pareillement, la porte du ksar, les verrous, les clefs et les autres instruments, sont à la charge des habitants, en proportion de ce qu'ils ont convenu ensemble. Disposition qui nous renvoie encore aux "itifaqat" qui sanctionnent les décisions collectives. En cas de différend entre les habitants sur la façon dont le ksar doit être construit, ces derniers doivent se mettre d'accord sur ce qui fait l'intérêt du ksar et préserve la sécurité des habitants. S'il s'agit d'une reconstruction, le nouveau ksar se fait à l'identique de l'ancien(17).

L'auteur fait aussi référence aux experts qui, eux, peuvent trancher en cas de différend "tout ceci est du ressort de l'avis prudent (ray) de ceux d'entre eux qui sont compétents et soucieux du bien public, pour créer ce qu'il faut créer ou faire disparaitre ce qui existait auparavant". Concernant la démolition d'une partie ou de la totalité d'un ksar, de ses murs, de ses édifices, Sheikh Abu el Abbas Ahmed invoque de nouveau la nécessité de l'entente des gens, le gain et les pertes qui peuvent être causées par une telle opération(18).

1. Organisation du plan d'un ksar mozabite :

Le ksar est un groupement radioconcentrique articulé autour de deux centres capitaux liés entre eux par un réseau d'impasses, rues et ruelles. Le premier est le centre spirituel et moral de la cité, un espace intime introverti : la mosquée (tamsjida). La mosquée principale est à la fois un édifice religieux et de défense, retirée au sommet d'une colline en dehors des routes passagères. Elle est repérable de loin par son haut minaret de forme pyramidale qui se termine par quatre doigts (en référence aux 4 grands âzzabas). Les mosquées mozabites sont marquées par leur minimalisme, de fait, aucun élément décoratif ne distingue la mosquée des habitations, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. L'auteur de "Kitab el qisma" ne mentionne à aucun moment l'emplacement de la mosquée, ni sa centralité dans la cité. Néanmoins, Marcel Mercier et Brahim Cherifi soulignent tous les deux l'importance du choix du site d'implantation de la mosquée. Mercier signale que la colline dominée par la mosquée à un caractère propre d'où le nom de "Ammas n'aghrem" le centre de la ville. Cherifi, quant à lui, avance l'hypothèse que la mosquée est à la base construite sur un ancien lieu de culte berbère. Il en veut pour preuve la dénomination du minaret ; "âassas" en berbère et qui signifie "le Gardien". La mosquée serait donc construite sur un lieu sacré en souvenir du Gardien du lieu. Ces gardiens sont des entités païennes surnaturelles et mal définies, elles ont été assimilées plus tard aux génies coraniques pour asseoir leur intégration dans l'Ibadisme. Jean Servier a abordé la question dans son ouvrage les portes de l'année : rites et symboles : l'Algérie dans la tradition méditerranéenne. Il explique "qu'en Kabylie, lorsqu'un sanctuaire se trouve être sans tombeau, on lui donne le nom de "taâssast" (la gardienne), le mot qui désigne non seulement le poste de guet, toujours placé sur une éminence, mais la présence invisible, gardienne de la région. Il en était de même dans l'Antiquité sémitique ou le sanctuaire était un haut lieu et il en

est de même aujourd'hui encore en Orient".

A la périphérie du ksar, ce trouve le deuxième centre de la cité, le centre profane qui constitue l'espace public par excellence : le souq (sahet). Un espace ouvert sur le monde extérieur où se trouvent les magasins et d'où partent les principales rues commerçantes de la cité. Le souq n'est pas uniquement le lieu de transaction commerciale, mais aussi un lieu de rencontre des hommes et de contact avec les étrangers. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle celui-ci est rejeté à la périphérie. Ainsi, et dans toutes les phases de l'évolution du ksar, à chaque extension, le souq est repoussé à la périphérie. L'auteur d'el qisma, ne dit pas grand-chose à propos de la construction du souq ni de sa situation. A part le fait qu'il est permis de marchander à l'intérieur du ksar, à condition que tous les habitants du ksar soient d'accord. Outre la mosquée et le souq, un ksar peut contenir également une place publique. Dans ce cas son entretien, sa prise en charge, sa restauration sont faits, selon le "kitab el qisma", par les habitants de la place.

Le reste du ksar est composé essentiellement d'habitations sillonnées par un réseau complexe de rues. Les circulations se font par un réseau de rues, ruelles et impasses, régies par une hiérarchisation spatiale. Ces ruelles sont étroites, certaines sont couvertes afin de protéger les habitants du soleil. La hiérarchie spatiale est doublée par une hiérarchie fonctionnelle : les fonctions publiques sont rejetées dans l'espace profane au niveau des rues situées à proximité du souq. Ainsi les ruelles et les espaces de circulations sont considérés comme uniquement des espaces de transition. Le Kitab el qisma distingue trois sortes de rues. L'avenue (sharî) c'est le type des rues qui a le statut le moins restrictif, où tout le monde (âmma) peut transiter librement, et les modifications sont plus faciles pour les maisons situées sur l'avenue. Ainsi, une grande marge de liberté est accordée aux occupants de l'avenue dans leurs modifications, à condition que celles-ci ne contredisent pas le "ôrf" du ksar. La rue

ouverte à ses deux extrémités (sikka nafidha), elle est réservée à ses occupants et possédée en association. Pour faire une modification, il faut avoir l'accord préalable des riverains. Enfin, l'impasse (sikka ghayr nafidha), qui est aussi réservée à l'usage unique de ses occupants et dont tout genre de changement est interdit. Les dimensions des voies sont un sujet qui a été traité avec soin par l'auteur d'el qisma. Ainsi, ceux-ci varient selon leur usage et utilité, entre voies piétonnes, ou celles servant à l'arrosage des champs, celles utilisées par les ânes et les animaux, les voies des chameaux ou même des pèlerins(19).

Abu el Abbas Ahmed semble très impérieux en ce qui concerne tout empiétement sur la voie publique. En effet, tout élargissement au détriment de la voie est strictement interdit. L'auteur va jusqu'à interdire de faire de la voie publique un lieu de stationnement habituel et permanent de sa monture, et d'interdire de faire un magasin devant sa maison ou même de planter des arbres. En effet, il interdit toute utilisation permanente de la voie publique pour une activité qui risque de nuire au voisinage. En revanche, il n'empêche pas d'en faire un lieu de chargement ou toute autre utilisation temporaire et nécessaire à l'occupant d'une maison donnant sur la rue. L'auteur interdit également de construire des auvents ainsi que le recouvrement d'une rue par une chambre haute (tasqift). Cette interdiction n'a guère été respectée, puisque nous pouvons voir de nos jours des voies couvertes par des chambres dans tous les ksour du M'Zab. Les interdictions touchent également l'évacuation des ordures vers la rue ou la ruelle. A cet effet, des latrines sont aménagées en bout de rue, emplacement qui assure qu'aucun des habitants ne sera gêné par les odeurs.

2. Les éléments architecturaux d'une maison :

La fonction résidentielle constitue la vocation essentielle du ksar. Les habitations sont construites de l'amont à l'aval suivant la croissance démographique du ksar. Elles sont construites selon un tracé concentrique, en lien avec la morphologie du terrain et

les courbes de niveau. Elles sont, de fait, disposées sous forme de cercles dont le noyau commence au sommet du piton, auprès de la mosquée pour former ainsi le noyau initial du ksar. Puis, au fil du temps, les derniers cercles arrivent vers le bas du piton, et donnent ainsi la forme pyramidale au ksar. La dernière ceinture des maisons est formée, soit par des maisons remparts, comme c’est le cas de Bounoura, soit par un mur rempart, comme c’est le cas de Béni Isguen. Ces différentes strates d’habitations sont liées entre elles par un réseau serpenté de voies, de rues et de ruelles.

Sheikh Abu el Abbas Ahmed a traité avec soin de la nature de la propriété foncière sur laquelle une maison est édifiée. Celle-ci peut être une terre privée, ou bien appartenant à un propriétaire qui a autorisé son utilisation ou bien elle appartient à quelqu’un, mais qui ne l’a pas revendiquée. A part les restrictions sur la propriété foncière, aucune condition n’est imposée au propriétaire lors de la construction de sa maison, si ce n’est l’interdiction de causer des dommages au voisinage. De fait, l’auteur n’entre à aucun moment dans les détails conceptuels et techniques des maisons, puisque cela dépend du "ôrf" du pays, du climat, de la disponibilité des matériaux de construction, et du savoir-faire des gens du pays. Néanmoins, et bien que le propriétaire ait le loisir de concevoir sa maison comme bon lui semble, quelques règles doivent être respectées.

Des règles d’hygiène et bien-être des gens : Cela englobe l’ensemble des recommandations traitant du droit au soleil, selon le "ôrf", il est interdit, dans toutes circonstances de cacher le soleil à son voisin. Ainsi, la hauteur maximum d’une bâtisse n’excède guère à un étage et une terrasse accessible. Le "ôrf" indique l’orientation sud-est/sud-ouest "la qibla" comme la meilleure orientation pour les habitations du Ksar. Cette orientation demeure idéale afin d’éviter les vents du nord-ouest, mais aussi pour capter les rayons du soleil l’hiver. A intérieur, le propriétaire a le droit d’aménager sa maison telle qu’il lui

convient. La seule condition est qu'il n'ait pas de nuisances pour le voisin. Ainsi si le propriétaire prévoit la réalisation d'un foyer de cuisson, par exemple, celui-ci doit avoir une ouverture pour l'évacuation de la fumée. Le "ôrf" traite également de l'évacuation des eaux de pluie et de leur exploitation (citernes ou culture) et des eaux usées, qu'il est interdit aux propriétaires d'évacuer sur la voie publique, que celle-ci soit ouverte ou fermée (impasse). En revanche, Tfayesh dans son manuscrit "îmarat el ardh", stipule que si la tradition du pays admet un tel comportement (l'évacuation de l'eau de pluie vers la voie publique), dans ce cas, le propriétaire installe son mizab (gouttière) sur la voie, mais il évite de causer une nuisance à son voisin.

Règles concernant la préservation de l'intimité : Le principe d'organisation spatiale est le même pour toutes les maisons du ksar, avec des variations de plans suivant les besoins du ménage et le site d'implantation. Il est important de noter que, concernant les plans des maisons, les auteurs des manuscrits n'entrent pas dans les détails. En effet, le plan obéit essentiellement à la coutume du pays. Ce qui intéresse le plus c'est le genre de nuisances que la maison peut comporter ou entraîner, son effet sur l'intimité des habitants. Dans la maison mozabite, les entrées ne doivent en aucun cas être en vis-à-vis. Celles-ci sont marquées une "tasqift" (entrée en chicane) garantissant ainsi l'intimité des occupants, même quand la porte est ouverte. Une maison ne doit jamais surplomber une autre ou l'ombrer, donc il est interdit de surélever sa maison. Il est également interdit de faire des ajouts nuisants (sanitaires, écurie) sur un mur mitoyen. Comme il est interdit d'ouvrir de grandes ouvertures sur la ruelle. D'ailleurs, nous pouvons facilement constater qu'au M'Zab aucune fenêtre n'est prévue au rez-de-chaussée. Ce n'est qu'à l'étage que les fenêtres sont prévues. Leurs dimensions restent réduites et il est interdit de les ouvrir sur l'intimité de son voisin (cour, une autre fenêtre, en

face). Il est interdit de changer la fonction de sa maison en une activité nuisante ou tout ce qui pourrait susciter un rassemblement de personnes dans ou au seuil de la maison.

La forme urbaine compacte du ksar est conçue dans un esprit d'économie de surface. Ainsi, les maisons du ksar sont accolées les unes contre les autres avec une occupation totale de la parcelle. L'architecture du ksar reflète également cette rationalité. En effet elle est caractérisée par la simplicité, la sobriété et l'intégration au contexte culturel, économique et naturel de la région, ainsi que par une unité architecturale, marquée par des formes organiques aux lignes pures et une harmonie de couleurs et de textures, ici Ravereau, va même jusqu'à parler d'économie du geste. La maison mozabite est marquée par la sobriété et la limitation au strict minimum soit en espace ou en façades. Il est proscrit d'afficher sa richesse à travers les matériaux ou le traitement de la façade de sa maison. Concernant les ouvertures des maisons, les manuscrits n'entrent pas dans les détails. En revanche, ils signalent deux types de fenêtres (kuwwa), des fenêtres ajourées (nâfidha) ou aveugles (ghayr nâfidha).

Conclusion :

Historiquement, la vallée du M'Zab était occupée par une population semi-nomade, à laquelle c'est joint des migrants (berbères / ibadites). Ceux-ci se sont installés suivant des affinités lignagères et de façon périodique dans les établissements existants, les ksour ruinés. Les conditions de sécurité, les conflits, mais aussi l'apport technique des migrants et du savoir-vivre citadin ont amené la population à créer les ksour actuels. Des agglomérations sahariennes créaient, semble-t-il, par les lettrés, qui se seraient chargés de l'organisation de la cité et de la gestion de la construction. D'un point de vue social, le quartier était l'unité de base du ksar, affecté suivant l'appartenance tribale. La répartition spatiale de la population sur la base des liens familiaux facilite d'une part, la gestion du

ksar, puisque chaque famille dispose d'un représentant au niveau du conseil du ksar, et cela permet une meilleure application des lois. Le regroupement en famille impose aux individus une conformité au "ôrf" du ksar. D'autre part, cette organisation permet d'avoir un tissu social homogène jusqu'au niveau du quartier. Ce qui crée des liens de solidarité entre les membres de la fraction et permet la circulation et l'intervention des voisins en cas de besoin, avec rapidité et efficacité. Enfin cette organisation évite aux différentes fractions d'avoir des éléments indésirables - ou même d'un clan ennemi - au sein du quartier. Ce qui, dans le cas contraire, peut créer des litiges et une déstabilisation de la sécurité du ksar.

A travers notre analyse, nous retenons, également les points indispensables qui caractérisent un ksar. Ce dernier est essentiellement une fortification, munie de dispositifs défensifs. Dans le contexte maghrébin, il s'agit essentiellement de ville/bourg fortifiée marquée par certaines caractéristiques urbaines et architecturales. Le ksar est situé sur un piton ou une croupe dominant la vallée, répondant ainsi à un intérêt défensif, mais qui permet également la préservation des ressources hydriques, des sols fertiles et protège la cité du risque d'inondation. La surface du Ksar est délimitée par un rempart pourvu de portes et de tours de guet. Il est un groupement radioconcentrique, ayant une morphologie compacte conçue dans un esprit d'économie de foncier et d'intégration climatique et sociale. Il est doté d'une centralité mythique concrétisée par la mosquée, qui structure et oriente le bâti, mais également la communauté. Les circulations se font par un réseau de rues, ruelles et impasses, régies par une hiérarchisation spatiale et fonctionnelle. L'architecture d'un ksar au M'Zab est caractérisée par la simplicité, la sobriété et l'intégration au contexte culturel, économique et naturel de la région. Ainsi que par une unité architecturale, marquée par des formes organiques aux lignes pures et une harmonie de couleurs et de textures.

Notes :

1 - Pierre Cuperly : Muhammad Atfayyas et sa Risâla, IBLA, 1972, N° 130, p. 274.
2 - Brahim Cherifi : Le M'Zab : études d'anthropologie historique et culturelle, Ed. Sédia, Alger 2015, p. 166.
3 - Marcel Mercier : La civilisation urbaine au M'Zab, Pfister, Alger 1922, p. 30.
4 - Brahim Cherifi : op. cit., p. 165.
5 - Ibid., p. 166.
6 - Ibid., p. 167.
7 - Ibid.
8 - Brahim Benyoucef : Le M'Zab parcours millénaire, Alpha éditions, Alger 2010, p. 52.
9 - Ibid., p. 34.
10 - Ibid., p. 36.
11 - Y. Bonète explique que la recherche de l'eau a conduit les habitants à s'établir en premier lieu à El Attef. Puis, avec l'exploitation intensive des sources souterraines, les habitants étaient forcés de s'installer, plus en amont, en remontant le cours de l'oued, jusqu'à Ghardaïa. Cette dernière a racheté les terrains en amont afin de protéger sa palmeraie et les a déclarés comme servitude.
12 - Abderrahmane Moussaoui : Espace et sacré au Sahara, Ksour et oasis du sud-ouest algérien, CNRS, Paris 2002, pp. 24-25.
13 - Extrait de kitab el qisma, pp. 192-193, traduit par Pierre Cuperly, 1987, la cité ibadite, urbanisme et vie sociale au XI^{e} siècle.
14 - Marcel Mercier : op. cit., p. 82.
15 - Extrait de kitab el qisma, p. 113.
16 - Ibid., pp. 193-194.
17 - Ibid., pp. 195-196.
18 - Ibid., pp. 196-197.
19 - Ibid., pp. 170-171.

Références :

1 - Benyoucef, Brahim : Le M'Zab parcours millénaire, Ed. Alpha, Alger 2010.
2 - Cherifi, Brahim : Le M'Zab : études d'anthropologie historique et culturelle, Ed. Sédia, Alger 2015.
3 - Cuperly, Pierre : Muhammad Atfayyas et sa Risâla, IBLA, 1972, N° 130.
4 - Extrait de kitab el qisma, traduit par Pierre Cuperly, 1987.
5 - Mercier, Marcel : La civilisation urbaine au M'Zab, Pfister, Alger 1922.
6 - Moussaoui, Abderrahmane : Espace et sacré au Sahara, CNRS, Paris 2002.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 91 - 105
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Le théâtre filmé de Sidiki Bakaba en tant que patrimoine culturel

Dr Fanny Losséni
Université PGC de Korhogo, Côte d'Ivoire

Résumé :

Cet article porte un regard critique sur les mises en scène filmées de certaines pièces de théâtre africain, initiées par Sidiki Bakaba en Côte d' Ivoire. Cette innovation permet d'archiver les pièces de théâtre africain en tenant compte de leur contenu nationaliste, intégriste, religieux et culturel. Elles sont classées dans le domaine du patrimoine culturel. Depuis les indépendances des pays d'Afrique, ce patrimoine ne cesse de croitre. Mais la sauvegarde, l'accessibilité et la compréhension de ces œuvres posent problème. Elles sont exposées à l'usure de papier et aux coupures de presse. L'analphabétisme et la pauvreté empêchent une grande partie de la population africaine d'y avoir accès ou d'en saisir les messages véhiculés. Aussi, le théâtre filmé constitue un patrimoine sûr. La pièce de théâtre "l'Exil d'Albouri" de Cheick Aliou N'dao nous servira de corpus pour illustrer notre argumentation.

Mots-clés :

théâtre, film, sauvegarde, patrimoine, Afrique.



The filmed theater of Sidiki Bakaba as cultural heritage

Dr Fanny Losséni
PGC University of Korhogo, Ivory Coast

Abstract:

This article takes a critical look at the filmed stagings of certain African plays, initiated by Sidiki Bakaba in Côte d'Ivoire. This innovation allows African plays to be archiving, taking into account their nationalist, fundamentalist, religious and cultural content. They are classifying in the field of cultural heritage. Since the independence of African countries, this heritage has been growing steadily. However, the preservation, accessibility and understanding of these works are problematic. They are exposing to paper wear and press clippings. Illiteracy and poverty prevent a large part of the African population from accessing it or grasping the messages conveyed. In addition, the theatre filmed is a safe heritage. Cheick Aliou N'dao's play "The Exile of Albouri" will serve as a corpus to illustrate our argument.

Reçu le : 9/5/2019 - Accepté le : 17/7/2019
fannylosseni1@gmail.com

Keywords:
theatre, film, safeguarding, heritage, Africa.



Au lendemain des indépendances, le sentiment de révolte pousse les écrivains africains à dénoncer les abus de la colonisation, à réhabiliter les héros historiques et à valoriser les traditions et les religions de l'Afrique noire. La radicalisation de leur position entachée d'un nationalisme foncier, donne naissance à des pièces comme "La Tragédie du Roi Christophe" d'Aimé Césaire, "Lettre à un soldat d'Allah" de Karim Akouche, "Trois Prétendants un mari" de Guillaume Oyono Mbia, "Assémien Deylé roi du sanwi" de Bernard Dadié, Les Coloniaux" de Aziz Chouaki, "La mort de Chaka" de Seydou Badian etc.

C'est dans cette large tribune de protecteurs de la race noire, cible de la violence du colonisateur qu'il faut inscrire "l'Exil d'Albouri" de Cheick Aliou N'dao, support de notre étude. Cette pièce de théâtre insiste sur les thèmes : de trahison, d'honneur, d'exil et de courage.

Au regard de son contenu historique, culturel et religieux, cette œuvre théâtrale s'inscrit dignement dans le patrimoine culturel de l'Afrique. Aussi, Sidiki Bakaba en a fait une mise en scène filmée. Alors, la question qui se dégage est de savoir pourquoi une telle initiative ? En d'autres termes, en optant pour la mise en scène filmée de cette pièce, quelles sont les intentions de Sidiki Bakaba ? En nous appuyant sur la sémiologie du théâtre et du cinéma, nous essayerons de répondre à cette problématique selon trois axes. Le premier évoquera la vie de Sidiki Bakaba. Le deuxième portera un regard critique sur les mises en scène filmées en tant que patrimoine accessible et pratique. Enfin, la dernière partie fera une étude comparée de la mise en scène filmée et du théâtre sur scène.

1 - Le parcours de Sidiki :

Sidiki Bakaba a fréquenté les meilleures écoles et

universités avant d'embrasser une carrière professionnelle et artistique en Côte d'Ivoire et à l'International.

1. Le vie scolaire :

Sidiki Bakaba est né en 1949 à Abengourou, ville du peuple Akan située à l'Est de la Côte d'Ivoire. L'artiste qui se fait appelé plus tard Sijiri Bakaba est issu d'une famille malinké du nord de la Côte d'ivoire. Il le signifie lors d'une interview en ces termes "des gens du Nord comme moi le Malinké, petit-fils de Cheikh Fantamady Aïdara de par ma mère"(1). Fils de musulman, il ne s'est jamais éloigné de cette religion puisqu'il l'affirme en ces termes "en bon musulman, j'ai imploré Dieu à trois reprises"(2). Sidiki Bakaba est marié à Yvette Ayala Ben Guigui, une française d'origine juive sépharade née à Oran en Algérie qu'il a rencontrée à Paris dans les années 1975.

Si, on sait peu de choses sur son enfance et ses parents biologiques, tel n'est pas le cas pour son parcours scolaire et artistique. Après de brillantes études de metteur en scène et de directeur d'acteur à l'école nationale d'art dramatique d'Abidjan de 1962 à 1966, Sidiki Bakaba entre à l'Institut national des arts d'Abidjan pour se former en art dramatique et à l'enseignement de 1967 à 1970. Son succès dans cette école va lui ouvrir les portes de l'Université internationale de théâtre à Paris de 1970 à 1972 où il devient enseignant. Ainsi commence sa vie professionnelle et artistique.

Le statut d'enseignant lui permet de dispenser des cours d'art dramatique à l'Institut national des arts d'Abidjan (INA) en 1972, à l'école Bernard Lavilliers et à l'école des arts Joséphine Baker de Paris en 1985. De 2001 à la chute de la deuxième république de Côte d'Ivoire en 2010, Sidiki Bakaba occupe la direction du palais de la culture d'Abidjan.

Il a connu un brillant parcours dans plusieurs domaines artistiques notamment le théâtre. Il a joué entre 1965 et 2010 une vingtaine de comédies tirées de célèbres pièces dont "Hamlet" de Shakespeare, "Les Anges meurtriers" de Conor Cruise

O'Brian, "Béatrice du Congo" de Bernard B. Dadié, "Maître Harold" de Jack Garfein, "Les Déconnards" de Koffi Kwahulé, "Papa Bon Dieu" de Louis Sapin, "La Malice des hommes" de Jean-Pierre Guingane. Son brillant parcours artistique lui a valu plusieurs lauriers glanés.

2. Les lauriers glanés :

Le brillant parcours artistique de Sidiki a fait de lui, une personnalité distinguée au plan national et international.

Au plan international, il obtient les prix d'interprétation au festival de la Francophonie à Nice en 1979 et au festival de Carthage en Tunisie en 1985, le prix du meilleur acteur au Festival d'Alger en 1987 et de la meilleure musique de film au Festival de la Francophonie à Martinique en 1988. Sidiki, est distingué pour la voix de l'Espoir au FESPACO de Ouagadougou en 1989 et pour le meilleur scénario au Festival international d'Amiens en 1997.

Il a été fait citoyen d'honneur de Louisville aux Etats-Unis en 1992. Il a été décoré au Benin pour les Arts et la Culture par l'Université du Quartier Latin de Cotonou en 2007, distingué pour l'ensemble de sa carrière à la 2^{e} édition du Festival Culturel Panafricain d'Alger en 2009. Bakaba a été membre du Jury à la deuxième édition du Grand Prix du Théâtre Francophone au Bénin en 2009 et coopté pour être membre du Conseil International d'Accompagnement des Grands Prix du Théâtre Francophone pendant trois ans par la CBEOA Association du Bénin, Organisatrice des Grands Prix Afrique du Théâtre Francophone en 2010.

Au plan national, Sidiki a reçu les prix Unesco au Festival MASA d'Abidjan 1999, IKEDA pour la Culture et l'Education en 2005, de la meilleure réalisation en 2005, du Meilleur Promoteur Culturel en 2006 et du Pionnier des Arts et des Lettres en 2008. Il a été fait officier de l'ordre national ivoirien en 2000.

Mais l'auteur ne se contente pas que des distinctions reçues. Il cherche toujours à innover. Ainsi, il opte dès la première

moitié du XX^{e} siècle pour les mises en scène filmées dans le but de sauvegarder le théâtre africain et facilité son accès et sa compréhension.

2 - Le théâtre filmé en tant que patrimoine :

On constate que le goût de Sidiki Bakaba pour le théâtre filmé a été marqué par deux préoccupations majeures. La première est un souci de sauvegarde du théâtre africain correspondant à une volonté de garder une trace des œuvres pertinentes. La deuxième est de faire en sorte que le théâtre filmé soit projeté sur grand écran ou d'avoir les faveurs des chaînes de télévision afin que son contenu touche le grand public.

1. Les principes du théâtre filmé :

En début du XX^{e} siècle, Sidiki Bakaba s'est engagé à sauvegarder le théâtre africain en optant pour les mises en scène filmées. Il en a réalisé plusieurs. Les plus connus sont "Les Déconnards" de Koffi Kwahulé en 1999, "Papa Bon Dieu" de Louis Sapin en 2002, "l'Exil d'Albouri" de Cheick Aliou N'dao en 2003, "Monoko-Zohi" de Diégou Bailly en 2004, "Iles de Tempête" de Bernard B. Dadié en 2007, "Hèrèmankono" de Diégou Bailly en 2008, "La Malice des hommes" de Jean-Pierre Guingane en 2010.

Par le principe de la captation, Sidiki Bakaba parvient à réaliser le théâtre sur support filmique pour en faire un patrimoine. Mais ce procédé engendre des questions qui ne font pas toujours l'unanimité dans la profession des cinéastes. Il est taxé parfois d'irrégulier. Mais dans le contexte de Sidiki, cette question ne se pose pas parce que l'artiste ne s'empare pas d'une succession d'image par des voies illégales. Il ne transforme pas non plus l'idée originale de la pièce écrite. Bien au contraire, il capte ses propres mises en scène sur planche tout en essayant de respecter la vision de l'auteur de la pièce écrite. A ce sujet Bernard Dadié veut que "les paroles soient dites telles que écrites afin de garder l'esprit de l'œuvre. Il faut qu'il y ait un effet

souhaité. La pièce soulève des problèmes humains. Elle peut donner à réfléchir à des blancs qui se sont peut être trompés. Il faut des rapports nouveaux..."[(3)].

Sidiki Bakaba prend donc le soin d'interpréter la pièce tout en offrant la propre façon de l'auteur de la pièce écrite, d'imaginer l'espace, le temps, le costume, les personnages, l'histoire et les actions dramatiques indiqués par les didascalies. Ainsi, il ne recrée pas ce qui fut déjà créé mais au lieu d'enfermer la vérité historique, il l'interroge, la met sur support filmique et la conserve pour en faire un matériel patrimonial au service des générations futures. Abondant dans ce sens, Pascal Peyrou pense qu'à ce XXI^e siècle : "Pratiquement toutes les pièces peuvent être filmées en restituant la dynamique du théâtre avec l'efficacité du cinéma. On peut mettre au service d'une captation tous les outils techniques les plus avancés de la vidéo et de la télévision. Les caméras à l'épaule, les travellings, un habillage, des effets spéciaux, etc."[(4)]. Les didascalies contenues dans "l'Exil d'Albouri" donnent une précision sur le cadre spatio-temporel de l'intrigue, le type de costume, la nature des personnages et les thèmes traités. Sidiki Bakaba tient compte de ces mêmes indications dans sa mise en scène filmée.

La visualisation du support filmique montre le roi Albouri vêtu d'un costume de noblesse. Ce personnage historique est dans un espace royal entouré de ses courtisans débattant d'un sujet qui ne fait pas l'unanimité. Celui de l'attitude à tenir face à la menace des colons[(5)].

Par captation, on constate que Sidiki Bakaba retrace avec fidélité pour le grand public, l'intrigue de la pièce. Il y a derrière ses réalisations, une chaîne de compétences et d'aptitudes qui est très importante, une grande dextérité à tous les niveaux. Filmer donc le théâtre africain est un art vivant qui permet de sauvegarder un pan de l'histoire africaine.

2. Un patrimoine accessible et pratique :

La mise en scène filmée de "l'Exil d'Albouri" est un

patrimoine qui permet un accès facile au théâtre africain et une compréhension de son contenu. La visualisation à l'écran de la mise en scène filmée de l'œuvre est une activité pratique qui permet de comprendre facilement que c'est une pièce historique qui tend à rétablir la vérité du passé et à réhabiliter les héros noirs. La pièce retrace l'histoire d'un royaume islamique appelée Djolof situé dans le Sénégal actuel. Face à l'invasion inattendue du royaume par le Gouverneur français, le roi Albouri décide de s'allier avec les autres roi afin de mieux résister contre l'armée du gouverneur et favoriser la création d'un grand empire musulman de l'Afrique de l'Ouest placé sous la grande alliance : Ahmadou Cheikhou de Ségou, Samory Touré du Ouassoulou, Tiéba Traoré de Sikasso et Alboury Ndiaye du Djolof. C'est certainement cette idée islamique qui l'a conduit à marcher toujours en direction de la Kaâba(6) située vers l'Est à la recherche de l'indépendance et de la liberté. Albouri mourra au combat et les autres seront dispersés entre Kano, Médine en Arabie et le royaume Bambara.

Cette histoire fait partie de la mémoire collective de l'Afrique qu'il faut connaître et conserver absolument pour les générations futures. Les images permettent à tous les spectateurs (lettrés et analphabètes) de comprendre aisément que les actions qui se déroulent sont la continuité de ce que l'Afrique endure aujourd'hui. Sidiki le dit lui-même en ces termes : "la mise en scène filmées est d'autant plus puissante que sa thématique politique dévoile à plus d'un titre la racine du mal de la crise ivoirienne"(7). Le récit de cette œuvre peint le portrait moral de personnages et décrit une tragédie sur fond de tiraillements. L'œuvre décrit toutes les péripéties qui se sont produites autour du roi Albouri pour que certaines personnalités d'aujourd'hui se reconnaissent en lui.

Dans l'entendement de Cheick Aliou N'dao, la vérité historique, le message anti-impérialiste et islamique contenus dans cette pièce, doit toucher la sensibilité du grand public.

Pourtant en Afrique, la population majoritairement analphabète et pauvre n'a pas facilement accès aux édifices théâtraux ou à une pièce de théâtre. A ces problèmes, s'ajoutent la dégradation de papier, la rareté et la disparité des œuvres théâtrales. Afin de pallier ces problèmes, Sidiki Bakaba opte pour la mise en scène filmée qui se présentent comme un patrimoine culturel pouvant être acquis facilement et visualisé aisément par toutes les couches sociales. Comme la mise en scène, il donne la possibilité de passer au sein d'un même plan filmique, d'un espace imaginaire (le texte) à un espace concret. Ce changement est intéressant dans la mesure où il influence le jeu des acteurs.

En filmant la mise en scène de "l'Exil d'Albouri", Sidiki Bakaba essaie d'accomplir le devoir de nationalisme prôné par l'auteur de la pièce écrite. Ce support filmique a obtenu un succès au niveau du public et des critiques. Il a été acheté, stocké et diffusé par certaines chaînes de télévision nationales et internationales notamment la chaîne de télévision Ivoirienne et Sénégalaise qui l'ont plusieurs fois diffusé. Bernard Dadié ne manque pas de dire que "cette mise en boîte (support vidéo) qui est une nouvelle méthode dans le théâtre en Côte d'Ivoire, permettra aux générations de réfléchir davantage"(8). Aujourd'hui, le public s'intéresse de plus en plus à l'écran qu'aux salles de théâtre. C'est pourquoi, Sidiki Bakaba s'empare davantage de plusieurs pièces de théâtre pour réaliser des mises en scène filmées originales et singulières qui portent un autre regard sur la dramaturgie.

3 - Etude comparée :

Pendant que la mise en scène filmée privilégie l'image, le théâtre s'appuie seulement sur l'écrit et les représentations sur scène.

1. De l'écrit au film :

Le théâtre est une littérature particulière qui allie le texte et la pratique. Une pièce de théâtre est écrite dans l'optique d'être représentée. Son écriture est donc complexe puisque la

pièce est composée de la liste des acteurs, des informations principales de la pièce, des paroles et des didascalies. Il existe quelques différences entre le texte écrit, le texte représenté et la mise en scène filmée.

L'écrit nécessite l'imagination du lecteur, le théâtre sur scène privilégie la parole tandis que la mise en scène filmée est portée sur l'image. Capter une mise en scène, c'est selon Jean Mit "en choisir les épisodes les plus significatifs ou les plus visuels, les mettre en scène comme on le ferait au théâtre et les relier par des sous-titres explicatifs"[(9)]. La mise en scène de "l'Exil d'Albouri" sur scène, ne montre pas fidèlement tout ce qu'on peut lire dans le texte. Les pièces écrites donnent parfois des informations sur les acteurs, le metteur en scène et les indications techniques. Ces renseignements ne peuvent pas être vus dans le spectacle théâtral. Par contre, la mise en scène filmée prend le soin de les montrer aux spectateurs dans le générique où certains caractères d'écriture peuvent signifier. Francis Vanoye pense à cet effet que le théâtre filmé peut "être métaphorique et renvoyer à un élément du récit", et "solliciter ensuite chez le lecteur le goût de l'évasion, de l'aventure, de la violence, érotisme, sadisme, curiosité scientifique…"[(10)].

Propre au film, le générique nous apporte, au début et à la fin du film, des informations techniques et nous présente les acteurs, le réalisateur et le titre du film. Cela n'étant pas possible dans une représentation théâtrale, la rend difficilement compréhensive.

Les didascalies qui sont des indications scéniques dans les pièces de théâtre, font partie du jeu puisqu'elles aident le réalisateur dans sa mise en scène et orientent les comédiens dans la représentation scénique. Mais elles ne sont pas suffisantes parce que, le langage filmique ou certaines techniques comme les plans et le jeu d'acteur aident à mieux montrer et à comprendre les détails du spectacle. Ce qui permet aux spectateurs d'être mieux orientés et de saisir les informations

indiquées par les didascalies. Dans "l'Exil d'Albouri", les didascalies précisent certaines actions. Pendant que le lecteur imagine ces actions, le spectateur les voit de loin dans une salle de théâtre. Mais au cinéma, un gros plan insiste sur ces actions. C'est pourquoi, Jomand-Baudry et Martine Nuel pensent que : "Si les didascalies à part ou un moment seul, se traduisent parfois dans le montage par de rapides gros plans où le regard du personnage se détourne simplement de celui de son partenaire, il arrive aussi que le regard se détourne de la fiction pour venir surprendre un œil bien réel, au-delà de la caméra"(11). Le gros plan sur le visage est une expression qui permet de comprendre la pensée de l'acteur. En filmant une mise en scène, la camera insiste parfois avec des gros plans sur le visage de certains acteurs au point à capter l'attention des spectateurs et à établir une communication entre ceux-ci et le personnage.

En regardant certains plans filmiques, on a l'impression que la caméra bouge avec l'acteur. Ici, les changements de scènes et de tableaux sont matérialisés par des entrées et sorties de personnages ou par un changement de plans.

Le cadre spatio-temporel est une autre dimension qui donne un sens au théâtre. Un texte ou une représentation théâtrale oriente difficilement le lecteur ou le spectateur sur les notions de temps et de l'espace indiqués par les didascalies. Dans la mise en scène filmée, les intertitres neutres, les couleurs, le changement de plans et de décor montrent aisément le cadre spatio-temporel.

Le dialogue est un élément indispensable à la compréhension d'une représentation théâtrale. Pourtant, certains mots échappent aux spectateurs dans la salle de sorte à instaurer une incompréhension du récit. Par contre, la mise en scène filmée développe l'intrigue et la fait comprendre par les spectateurs rien que par les images. Le seul jeu des acteurs dans le film exprime parfaitement ce qu'ils doivent dire.

L'aparté qui est une sorte de monologue, est aussi courant

dans les textes de théâtre. Difficile à voir sur scène, l'aparté est représenté facilement dans la mise en scène filmée et cela, dans le respect de la fonction et le sens qui leur sont attribués dans la pièce écrite. Il peut exprimer une pensée par la parole ou instaurer une communication entre l'acteur et les spectateurs par l'image. C'est pour ces raisons que Denis Guénoun pense que voir une pièce, "c'était suivre une histoire, des situations et des personnages en conflits"(12) et voir un spectacle filmé, c'est "voir la théâtralité dans son opération propre"(13).

Grâce à la technique filmique, Sidiki Bakaba parvient à montrer toutes sortes de situations qui ne peuvent pas être regardées facilement sur planche ou représentées dans l'imaginaire des lecteurs.

2. Les limites du théâtre sur scène :

De plus en plus, la caméra concurrence le théâtre car les mises en scène filmées montrent des situations que la représentation sur scène ou le texte ne permettent pas de voir. Aujourd'hui, les spectateurs s'intéressent de plus en plus aux mises en scène filmées au détriment du théâtre écrit ou représenté sur scène. Le spectacle au cinéma et la mise en scène sur planche s'expriment différemment. Le contenu est le même mais la forme diffère. Sidiki Bakaba a pu faire passer directement à l'écran la mise en scène de "l'Exil d'Albouri" de sorte à compléter par les images ce que la parole ou l'écrit exprime difficilement. Le réalisateur expose ainsi devant le regard des spectateurs les images qu'on ne peut qu'imaginer quand on lit une pièce théâtrale.

En effet, la pensée d'un personnage est difficile à représenter sur la scène théâtrale. Elle ne peut qu'être décrite et racontée pour faire apparaître une image dans l'esprit du spectateur. Alors que la mise en scène filmée, par le principe de la captation, parvient à traduire en image un rêve ou une pensée en ajoutant des scènes de rêve, de souvenir ou d'imagination selon l'intention du dramaturge.

L’angle d’observation est aussi un élément de différentiation entre le théâtre sur scène et le théâtre filmé. Dans une salle de théâtre, le spectateur n'a d'autre choix que de rester à la même place du début à la fin pour assister au spectacle selon un seul angle d'observation.

Au théâtre filmé, l’effet visuel est contraire. Le spectateur à plusieurs angles de vue. La camera déporte son regard à plusieurs endroits. Quand on regarde la mise en scène filmée de "l’Exil d’Albouri", on a le sentiment de se balader d'un espace à l'autre, de parcourir l'histoire. Le spectateur voit ainsi des images difficiles à voir dans une salle de théâtre.

Le réalisateur à la possibilité de montrer les scènes de foule dans le théâtre filmé. Par exemple, le tableau 2 de la pièce décrit la cour du roi en réunion du conseil[14]. Le théâtre filmé insiste sur chaque élément du conseil, par contre le lecteur-spectateur doit l'imaginer et le spectateur dans la salle, verra un ensemble de personne de loin. L'entrée et la sortie des personnages, le changement de décor dans la visualisation de la mise en scène filmée permet aux spectateurs de comprendre la succession des différents tableaux et scènes de la pièce de théâtre.

Pour satisfaire les spectateurs, différentes prises de vue comme le plan de face, de profil, de dos, la plongée et la contre-plongée sont utilisées. Ces procédés accentuent certains détails, créent certains effets afin de transporter le spectateur dans les lieux réels prévus par le récit. Ainsi, il parvient à montrer ce qu’on ne peut pas voir directement dans une représentation théâtrale sur scène.

Dans la mise en scène de "l’Exil d’Albouri", le réalisateur utilise essentiellement deux plans qui sont : le plan horizontal et le plan vertical. Les plans horizontaux sont consacrés à la description des échanges entre les personnages. Elles transmettent aux spectateurs différents sentiments. Par exemple, pour décrire l'embarra du roi, le réalisateur choisit

souvent une prise de vue de dos et de loin. Il reste debout, face aux spectateurs. Le réalisateur utilise souvent le plan de face de celui qui parle et le plan de dos de son interlocuteur. C'est le cas lorsque le roi Albouri échange avec son frère, le prince Laobé Penda dans le film(15).

On constate parfois dans le théâtre filmé, deux personnages dialoguant dans le même plan. Dans ce cas, le plan de face ou de dos laisse place au plan de profile de sorte à permettre aux spectateurs de suivre tous les faits, les gestes et la particularité des personnages.

Cette succession de plans est faite de sorte que les spectateurs aient l'impression que le personnage leur parle. Abondant dans ce sens, Shi Yeting soutient "qu'une prise de vue choisit et bien cadrée est donc un langage du cinéma qui aide le réalisateur à accentuer le sens de la scène"(16).

Il existe aussi dans le théâtre filmé, des plans verticaux qui facilitent la compréhension de l'intrigue. Ils sont en plongée ou en contre-plongée.

La contre-plongée est un axe de prise de vue que le réalisateur utilise pour présenter un personnage du bas vers le haut. Ce plan est utilisé généralement pour montrer aux spectateurs la grandeur ou la supériorité d'un personnage par rapport à un autre.

La plongée qui est une représentation dont le point de vue est situé au-dessus du personnage, est utilisé dans les mises en scène filmées pour montrer l'infériorité d'un personnage.

De cette étude comparative, on se rend compte que les mises en scène filmées offrent beaucoup plus d'avantage aux spectateurs face au théâtre écrit ou représenté sur scène. La caméra montre des détails qui sont impossible à voir sur scène. Grâce à la technique de la mise en scène filmée, la conservation de l'histoire africaine relatée par le théâtre africain est plus sûre et son accessibilité par la masse populaire est plus facile.

Au terme de cette analyse, on retient que la mise en scène

filmée de "l'Exil d'Albouri" de Cheick Aliou N'dao est un moyen d'archivage du théâtre africain et son drame historique. Patrimoine culturel, elle est plus accessible et plus compréhensible. Par des procédés techniques, Sidiki Bakaba réussit à montrer fidèlement des histoires riches thématiquement et racontée par le théâtre africain. D'une manière générale, par cette mise en scène filmée, Sidiki Bakaba s'inscrit dans la logique des écrivains africains en parvenant à démontrer un nationalisme et un intégrisme sans précédent. Cette innovation qui se présente comme un patrimoine national et international est partisane de la révolution de l'Afrique. Malheureusement, elle a tendance à retirer à la population le goût de la lecture et l'effort de se rendre dans une salle pour assister à une représentation théâtrale.

Notes :

1 - C. De Broeder et M. Lemaire : Palestine-Solidarité, journal de Côte d'Ivoire, N° 25 du 13.01 au 06.02.2012, http://www.palestine-solidarite.org.
2 - Ibid.
3 - L'intelligent d'Abidjan, revue ivoirienne, 2008.
4 - Pascal Peyrou : Filmer le théâtre est un art vivant, interviews par Gilles Dumont, 2005, disponible sur https://www.webtheatre.fr
5 - Mise en scène filmée de "l'Exil d'Albouri", https://youtu.be/Mlsi1hexxsE.
6 - Al-Kaâba est un lieu sacré du culte musulman situé à la Mecque. Toutes les prières des musulmans se font en étant tournés vers la Kaâba.
7 - Propos de Sidiki Vakaba lors de la grande première de la pièce organisée le 2 février 2007 à Abidjan.
8 - L'intelligent d'Abidjan, op. cit.
9 - J. Mitry : Esthétique et psychologie du cinéma, les Editions du cerf, Paris 2001, p. 384.
10 - F. Vanoye : L'Adaptation littéraire au cinéma, Armand Colin, Paris 2011, p. 15.
11 - Régine Jomand-Baudry et Martine Nuel : Images cinématographiques du siècle des Lumières, 2012, p. 145.
12 - D. Guénoun : Le Théâtre est-il nécessaire ?, Circé, Paris 1997, p. 154.
13 - Ibid.
14 - Cheick Aliou N'dao : l'Exil d'Albouri, NEA, Paris 2000.

15 - Mise en scène filmée, https://youtu.be/MIsi1hexxsE.

16 - Y. Shi : L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma, Thèse de Doctorat, Bordeaux III, Université Michel de Montaigne, 2015, p. 60.

Références :

1 - De Broeder, C. et M. Lemaire : Palestine-Solidarité, journal de Côte d'Ivoire, N° 25 du 13.01 au 06.02.2012.

2 - Guénoun, D.: Le Théâtre est-il nécessaire ?, Circé, Paris 1997.

3 - Jomand-Baudry, Régine et Martine Nuel : Images cinématographiques du siècle des Lumières, 2012.

4 - L'intelligent d'Abidjan, revue ivoirienne, 2008.

5 - Mitry, J.: Esthétique et psychologie du cinéma, les Editions du cerf, Paris 2001.

6 - N'dao, Cheick Aliou : l'Exil d'Albouri, NEA, Paris 2000.

7 - Peyrou, Pascal : Filmer le théâtre est un art vivant, interviews par Gilles Dumont, 2005.

8 - Shi, Y.: L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma, Thèse de Doctorat, Bordeaux III, Université Michel de Montaigne, 2015.

9 - Vanoye, F.: L'Adaptation littéraire au cinéma, Armand Colin, Paris 2011.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 107 - 121
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

L'orientation du soufi aux sources des clivages confrériques

Dr Saliou Ndiaye
Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

Résumé :

Selon la doctrine soufie, la stabilité spirituelle est nécessaire pour une bonne évolution de l'aspirant. Elle est inévitablement soutenue, non seulement par le compagnonnage d'un maître accompli, mais surtout par l'orientation de son cœur vers cet initiateur en question. Celle-ci s'exprime par la confiance et l'amour. Notre contribution se propose, à travers l'héritage soufi et à partir des enseignements de quelques maîtres de confréries, de revoir les causes du sectarisme par une analyse de la notion de l'orientation du disciple. En plus, il s'agit d'interroger cet héritage quant aux remèdes possibles d'un tel extrémisme.

Mots-clés :

tariqa soufia, tawajjuh, rabt et wasîla, sectarisme, zawiya.



The orientation of the Sufi at the sources of brotherly cleavages

Dr Saliou Ndiaye
Cheikh Anta Diop University of Dakar, Senegal

Abstract:

According to Sufi doctrine, spiritual stability is necessary for a good evolution of the aspirant. It is inevitably supported, not only by the companionship of an accomplished master, but especially by the orientation of one's heart towards that initiator in question. It is expressed by trust and love. Our contribution proposes, through the Sufi heritage and from the teachings of some masters of brotherhoods, to review the causes of sectarianism through an analysis of the notion of the disciple's orientation. In addition, it is a question of questioning this heritage as to the possible remedies for such extremism.

Keywords:

Sufi way, orientation, rabt and wasîla, sectarianism, Zawiyya.



Reçu le : 23/4/2019 - Accepté le : 29/6/2019
saliou2.ndiaye@ucad.edu.sn

Introduction :

La stabilité spirituelle est une condition requise pour toute évolution du cheminant (as-sâlik) dans la voie de la purification du cœur. Selon la doctrine soufie, elle est inévitablement soutenue, non seulement par le compagnonnage d'un maître accompli, mais surtout par l'orientation de son cœur vers cet initiateur en question. Cette orientation qui s'exprime à travers l'amour et la confiance rappelle, selon la doctrine, celle que le Prophète Muhammad (psl) avait exigée à ses compagnons en ces termes : "Nul n'a la foi véritable s'il ne m'aime, plus que ses parents, ses enfants et tout le monde"[(1)]. L'exclusivité marquée ici par le superlatif est également ressentie dans le vécu spirituel de la relation maître-disciple, le long de l'évolution historique du soufisme. On peut même noter une certaine accentuation avec l'avènement des confréries. Cette notion trouve ainsi sa place au sein des principes fondamentaux de l'éducation de l'âme.

Toutefois, au-delà de ses vertus spirituelles et éminemment pédagogiques, l'orientation exagérée n'a-t-elle pas une part de responsabilité dans le clivage confrérique se traduisant par un sectarisme nocif et dangereux ? Ce phénomène, hélas répandu, de nos jours, dans nos sociétés, n'est-il pas le résultat d'un déséquilibre spirituel imputable à l'approche confrérique de la voie (as-sulûk) ? En lui-même, la doctrine soufie, ne détient-elle pas un remède spirituel et sociétal à ce vice ? Dangereux pour les sociétés, ce sectarisme n'est-il pas également un épais voile qui limite la progression transcendante et universelle du disciple vers le témoignage de l'Unicité de Dieu par "la source mohammadienne" ?

Notre contribution se propose, à travers l'héritage soufi et à partir des enseignements de quelques maîtres de confréries, de revoir les causalités des clivages et du sectarisme, par une analyse de la notion de l'orientation du disciple. En plus, il s'agit d'interroger cet héritage quant aux remèdes possible d'un tel extrémisme. Ainsi, la première partie se proposera d'étudier

d'abord l'orientation dans la pensée soufie. Ensuite, l'analyse des propos de maîtres de confréries permettra d'en comprendre la spécificité et ses justifications. Enfin, il sied de montrer qu'une notion doctrinale complémentaire qui lui était pourtant associée pourrait servir de contrepoids, si elle n'était pas négligée.

1 - L'orientation du cœur dans la pensée soufie :

Beaucoup de théoriciens soufis ont essayé de proposer des explications à "l'état d'ivresse presque continu" d'Abû Mansûr al-Hallâj(2) et à sa situation désespérée qui a conduit à son exécution en 913. On retient essentiellement de ses contemporains, comme Abul-Qâsim Junayd(3), qu'il s'est distingué par son impatience. En effet, selon sa biographie retracée par Massignon, Hallâj, initié très tôt, à l'âge de seize ans, au soufisme, connut plusieurs maîtres spirituels(4). Il débuta avec Sahl at-Tustarî(5) à Tustar, se déplaça peu de temps après à Basra auprès d'Amr b. Uthmân al-Makkî(6). Dans sa quête, il quitta celui-ci et voulut rejoindre Junayd à Baghdâd. Il fut aussitôt éconduit. Depuis cette date (270/H), il cessa d'avoir un maître. A travers ces attitudes, Hallâj avait commis au moins deux entorses sur les normes de politesse (adab) qui balisaient la voie du cheminant. Par ses ruptures brusques, parfois brutales et répétitives avec ses maîtres qui se connaissaient, il faisait preuve d'inélégance et d'impatience avérées. Les trois soufis en question se connaissaient et se fréquentaient. Par ailleurs, son évolution sans maître alors qu'il était si jeune dans la voie n'était pas bien appréciée. Dès lors, dans la littérature soufie, on aime à donner son cas comme exemple pour illustrer les dangers de l'instabilité spirituelle du disciple, caractérisée par la tergiversation et l'absence de confiance au maître, d'où l'importance de l'orientation du disciple vers son éducateur.

L'attitude de Junayd à son égard se justifiait du fait que Hallâj avait un différend avec un maître de sa propre voie. Or, selon les normes de préséance, le différend entraîne la rupture de fait. Al-Qushayrî le rappelle en ces termes :

"Quiconque a un différend avec son maître est exclu de sa voie. Le lien qui les unissait se rompt, même s'ils continuaient à rester ensembles au même endroit. Ainsi, celui qui accompagne un maître, puis le contredit, même dans son fort intérieur, a dénoué le pacte de compagnonnage. Il doit alors se repentir"(7).

Le rang que le soufi accorde au maître spirituel est si éminent qu'il dépasse celui du simple professeur ou enseignant de sciences religieuses. Sohrawardi(8) l'assimile à celui accordé au Prophète par ses compagnons(9). D'ailleurs, compte tenu de sa formation polyvalente, le cheikh se présente généralement avec les deux statuts : celui du savant consultant en Sharîa et celui de guide dans la voie des Réalités essentielles (Haqîqa). Dans ce sens, les propos de Sidi Alî al-Marsifî, rapportés par Shaârâni, en sont une éloquente illustration : "le cheikh (maître) supplée l'Envoyé d'Allah (psl) dans la prédication et dans l'orientation de sa communauté vers le droit chemin"(10). Pour cette raison, le cheminant doit lui accorder confiance et amour.

Ce sentiment qui doit le lier à son maître doit être si fort et exclusif qu'il ne lui permet pas d'en avoir plusieurs. Ainsi, l'histoire de l'évolution du soufisme n'a pas encore révélé l'existence d'un dévot accompli qui aurait évolué sous la coupole de deux initiateurs en même temps. Les propos de Yazîd al-Bistâmi(11) ci-après sonnent comme un avertissement : "Celui qui n'a pas un seul maître (ustâdh) est un associationniste (mushrik) dans la Voie ; or, l'associationniste a pour guide Satan"(12).

Cependant, certains soufis ont eu à suivre un nouveau maître après le décès du premier ou après que celui-ci les eut libérés, dans les règles de l'art. Le cas de Hallâj a été surtout désaprouvé pour son caractère précipité et inélégant qui affiche le mépris. Cette règle revêt une importance accrue quand on sait qu'ici, toute la pensée et les pratiques convergent vers un seul but : le témoignage pur de l'Unicité de Dieu (at-tawhîd). C'est ce principe d'unicité qui fonde également le cheminement et le choix du guide chez le disciple(13).

Dans la même vaine, Ibn Arabî déclare : "nous n’avons jamais vu un aspirant (murîd) qui a connu le succès entre les mains de deux maîtres"(14). Par analogie, il soutient que de la même manière que le monde ne peut pas être régi par deux divinités, que le dévot responsable de ses actes ne peut pas obéir à deux prophètes différents, qu’une femme ne peut pas être partagée entre deux époux, le disciple ne peut pas non plus suivre deux maîtres à la fois.

Cet attachement (rabt) du cœur à un seul maître est absolument consacré par le soufisme dès ses premières heures. Elle s’insinue jusque dans les pratiques les plus essentielles de la purification de l’âme. Par exemple, dans une activité aussi importante que l’invocation de Dieu (adh-dhikr), l’une des principes de base pour les débutants est d’orienter son cœur vers son propre maître au point de se le représenter devant soi ; tel est la quatrième règle à respecter pour le bon déroulement de la séance, selon Shaârânî(15).

2 - L’orientation selon les confréries :

Les confréries, dans la phase actuelle de l’évolution du soufisme, se sont formées avec, comme principe de base, cette règle qui lie le disciple au maître spirituel. Par exemple la Naqshabandiyya, une confrérie fondée(16) en Asie centrale au XIVe siècle, érige, comme fondement à respecter par l’aspirant : l’orientation et l’attache au maître. Cette règle stipule clairement que "le disciple doit croire qu’il n’obtiendra ce qu’il cherche que par ce cheikh et il ne doit pas tourner le regard vers un autre"(17).

Ces types de règles ou conditions sont généralement posées, assez clairement, avant toute initiation à la confrérie. Le plus souvent, du moment que le (dhikr) s’affirme chez la plupart de ces "tarîqa" comme la pierre angulaire de leur éducation spirituelle, ces normes sont connues et acceptées avant de pratiquer la litanie (wird) qui leur est spécifique. En effet, "avec les confréries, à travers l’élargissement et la popularisation des

cercles de disciples", les formules de (dhikr) "étaient de plus en plus vulgarisées et constituaient le plus souvent la spécificité de la tarîqa, par leur mode de transmission, leur agencement et leur exécution. Elles furent connues sous le nom de wird"[(18)].

Par ailleurs, ce lien du disciple avec son maître qui est une réalité ancienne dans la pensée du Tasawwuf est non seulement confirmé par les confréries, mais il est surtout renforcé et associé à une autre notion développée dans leurs écrits : il s’agit de la notion de "wasîla" ou "wasîta" (Médiateur). La théorisation abondante sur l’amour du Prophète dans ses écrits a fait de Muhammad (psl) la clé de voûte ou le Médiateur absolu qui fait accéder à la gratification de l’amour de Dieu. Le Coran et les hadîth sont évidemment sollicités pour étayer cette pensée. En cela par exemple, le verset suivant est une illustration récurrente :

"Dis, Si vous aimez vraiment Allah, suivez-moi, Allah vous aimera alors et vous pardonnera vos péchés. Allah est Celui qui pardonne et est Miséricordieux"[(19)].

Telle que développée, cette question du Médiateur[(20)] fait du maître spirituel l’incarnation du (wasîla), ce qui rejoint les premières positions évoquées ci-dessus. Il est également important de préciser qu’autant le Prophète est considéré ici comme le (wasîla) au sens propre et le maître spirituel qui l’incarne désigné par ce nom au sens figuré, autant le fondateur de la (tarîqa) est aussi, au sens propre, le cheikh (maître spirituel) de tous les disciples et l’initiateur en question n’a que le rang de délégué.

Cette subtilité est présente chez la quasi-totalité des confréries. Elle est très accentuée avec la "Tijâniyya" où, selon ses penseurs, le véritable éducateur n’est personne d’autre que son fondateur[(21)], par la grâce de son "wirds" et de ses invocations prescrites[(22)]. Dans ce sens, l’un de ses Califes autorisés, Cheikh Ibrahima Niass dont la zawiya compte pourtant des millions de disciples, a précisé cette exclusivité, dans une correspondance

écrite en 1933, en ces termes : "Le véritable éducateur dans la tarîqa est le Cheikh "Ahmad at-Tîjânî" qu’il soit agréé par Allah et non le Calife Sidi Alî Harazim ou quelqu’un d’autre"[(23)].

La "Tijâniyya" stipule à l’aspirant, dès son initiation au wird de la tarîqa, des conditions qui orientent rigoureusement le disciple vers un seul maître spirituel, en ces termes : "sache que ce wird précieux ne peut être donné à quiconque a déjà un autre, parmi les litanies des autres maîtres (qu’ils soient tous agréés), que quand il l’aura abandonnée définitivement et aura, en cela, pris Allah en témoin"[(24)]. Il est évident que le fait d’associer ce wird à un autre aurait signifié la présence d’un autre maître fondateur, à côté de Cheikh Ahmad at-Tijânî.

D’autres contraintes qui accentuent l’orientation du disciple dans cette confrérie sont notifiées : "quiconque prend notre wird et emprunte notre voie (tarîqa) ne doit rendre visite (ziyâr) à aucun (saints) vivants"[(25)]. L’histoire a retenu que le fondateur avait "retiré l’autorisation" à deux adeptes qui n’avaient pas respecté cette règle[(26)]. A ce niveau, les autres confréries sont plus souples et ne posent aucune condition dans ce sens.

Au-delà de l’orientation du disciple, et des raisons ésotériques liées au "sirr" (secret) du "wird", ce sévère cloisonnement pourrait être l’expression d’une mesure préventive apte à garder le disciple loin d’une influence attrayante qui entraînerait sa défection ou d’une interférence quelconque d’un autre maître dans son éducation. Notons que ce dernier aspect a toujours été une raison depuis l’avènement des zawiyas et des couvents précurseurs des confréries. En effet, doté d’un règlement intérieur, "le couvent permet un contrôle rapproché de l’éducation et évite toute influence extérieure"[(27)].

L’orientation (at-tawajjuh) et l’attachement (ar-rabt) tels qu’ils étaient associés par la Naqshabandiyya (ci-dessus), comme règles essentielles dans l’éducation spirituelle, réapparaissent, liés de la même manière, dans les écrits d’un Calife de la Tijâniyya, en ces termes : "l’aspirant (murîd) doit nécessairement

s'orienter (tawajjaha) vers son maître en attachant (rabt) son cœur à lui tout en se disant qu'il ne peut recevoir le flux (fayd) que par lui, même si, en réalité les walis (saints) sont tous des guides sur la voie droite"[(28)]. Cela confirme que les confréries adoptent le même langage sur cette question. Martin Lings, un écrivain, par ailleurs disciples alâwî[(29)], abonde dans le même sens : "la méthode de la voie directe et étroite de l'amour n'admet guère qu'on se tourne à droite ou à gauche"[(30)].

Des études ont déjà montré que concernant les conditions liées à l'initiation au wird, Cheikh Ahmadou Bamba[(31)] semble être plus souple que beaucoup d'autres fondateurs de tariqa[(32)]. En effet, il permet à ses disciples de garder leurs wirds antérieurs qâdirî, tijânî ou shâdhalî. Selon l'un de ses biographes les plus autorisés, "Il n'ordonnait jamais à ceux qui venaient lui faire allégeance alors qu'ils pratiquaient déjà un wird d'abandonner celui-ci"[(33)]. Cette exception est justifiée "par une autorisation qu'il aurait reçue du Prophète (psl) avec le consentement des fondateurs concernés"[(34)]. Toutefois, il est important ici de souligner une précision à la fin des propos du biographe, lorsqu'il ajoute qu'au "contraire, il leur demandait de continuer leur pratique et de faire comme s'ils l'avaient obtenu par son initiation"[(35)].

En réalité, le disciple en question peut continuer à utiliser la litanie, mais il opère ici une nouvelle initiation en renouvelant son maître. Dès lors, on observe la même exigence d'orientation (tawajjuh) du disciple et d'attachement (rabt) du cœur à un seul et même cheikh. En plus, même si le wird ne conditionne pas l'adhésion de l'aspirant (murîd), il n'en demeure pas moins que l'attachement, dans l'approche éducative de Cheikh Ahmadou Bamba, est d'une égale intensité, grâce à une séance d'allégeance que le disciple est invité à tenir devant son maître. Cette allégeance (bayâ en arabe ou jébulu en wolof), est le passage obligé de tout aspirant pour adhérer à sa voie. Elle doit même être renouvelée à la mort du premier initiateur.

3 - L'élégance spirituelle le contrepoids du sectarisme :

On peut dire que l'orientation et l'attachement du disciple au maître sont, entre autres, deux notions essentielles qui ont permis au soufisme d'évoluer vers sa phase confrérique. Mais, poussées à l'extrême, dans une éducation déséquilibrée, elles mènent inévitablement au sectarisme. C'est d'ailleurs ce qui est constaté de nos jours dans la plupart des sociétés où évolue le soufisme confrérique. Au Sénégal, par exemple, ceci est de plus en plus liés à l'actualité avec le développement des réseaux sociaux. On note des heurts entre disciples de même confrérie(36) ou de voies différentes(37) qui, heureusement pour le moment, s'arrêtent à des écarts de langage. De nouvelles sectes de plus en plus autonomes se développent au sein d'une même confrérie à cause d'un attachement accentué à un maître initiateur. Le mépris et le sarcasme sont de plus en plus vivaces entres différents aspirants.

Pourtant la politesse ou l'élégance (al-adab), socle de l'évolution spirituelle du disciple est un rempart contre l'excès dans ce domaine qui, du reste, est imputable aux maîtres douteux, incapables de se hisser ou d'élever le disciple au niveau requis. Cette notion est aussi primordiale que le repentir (at-tawba) dans toutes les approches éducatives du soufisme. Ils en constituent le début et la fin. Des traités entiers ont été écrits sur la politesse par la quasi-totalité des théoriciens soufis, des premières et des dernières générations.

L'élégance spirituelle (al-adab) est définie suivant les étapes de l'évolution du soufi du fait qu'elle est toujours présente et qu'elle concerne aussi bien le débutant que le maître accompli. L'une des définitions, proposée par Ibn Arabî, s'adresse aussi bien au disciple qu'à son guide *:* "la politesse de la Réalité (adab al-haqq) est le fait de discerner ce qui te revient tout en reconnaissant ce que détient l'autre. L'élégant est celui qui va avec le temps ou celui qui maîtrise son temps"(38). Ses propos débutent avec le culte de l'humilité et se termine par la

caractéristique du discernement qui est l'apanage du cultivé. La reconnaissance de l'autre qui doit aller au-delà d'une simple tolérance est le signe d'un bon cheminant (sâlik). Celui-ci est loin d'être gêné par les différences. Elles favorisent plutôt son épanouissement.

Le mot temps (waqt) du soufi est d'une densité exceptionnelle. Il signifie aussi bien l'état spirituel (hâl), l'évolution intérieure, l'environnement extérieur que le moment vécu, avec tout ce que cela comporte comme dérivés. Etre maître de son temps est donc avant tout avoir le sens de la convivialité et du respect de l'autre. C'est cet adîb (élégant ou cultivé) qui est à même, selon le soufi, de saisir l'esprit des Lois et de les relire par son effort disciplinée (ijtihâd). Tous ses comportements reflètent l'élégance ; il peut alors initier l'aspirant dans ce sens.

Dans leurs pratiques ou propos, les maîtres avérés ont toujours fait preuve d'élégance. Le comportement de Junayd, évoqué précédemment, lorsqu'il éconduisait Hallaj est une preuve de son élégance vis-à-vis de ses collègues. Par respect vis-à-vis de son père, Cheikh Ahmadou Bamba a attendu son décès en 1883 pour lancer sa réforme du soufisme(39). Le célèbre poète soufi Cheikh Moussa Kâ(40), en chantant les vertus de son maître, et en défiant ceux qui prétendent être à sa hauteur de se débarrasser des vices de l'inélégance, avait mentionné ceci :

"(Celui qui veut être comme lui)...
Ne doit pas aimer qu'on sous-estime ses paires devant lui..." (41).

Plus récemment, on peut évoquer le cas de Sidi Hamza, maître spirituel de la tariqa Qâdiriyya Boutchichiyya(42). "A la mort de Sidi Boumediene, le 15 avril 1955, Sidi Hamza reçut, en même temps que son père l'héritage du "sirr" (secret) et l'autorisation d'enseigner. Par courtoisie (adab), il se refusa à devancer son père"(43).

Cette humilité doit être inculquée au disciple dès le début, en même temps que son orientation. Les deux notions doivent

aller de paire pour une éducation bien équilibrée. A la fin des propos de Cheikh Ibrahima Niass évoqués ci-dessus, sur l'importance de l'attachement du disciple, on retient la présence de l'élégance en ces termes : "en réalité les walis (saints) sont tous des guides sur la voie droite". Si tous les disciples en étaient aussi conscients, le sectarisme n'aurait pas de place dans leur cœur. Très engagé contre ce phénomène en son temps, ce cheikh avait même fait un long discours en 1955 contre les clivages confrériques[(44)].

La prééminence de l'orientation dans toutes les approches éducatives du soufisme est indiscutable. D'ailleurs, tant que le disciple ne considère pas son cheikh comme "son pôle", il est voué à l'échec. Mais la subtilité est qu'il doit comprendre, en même temps, que cela ne signifie pas qu'il est "le Pôle". Nous partageons les recommandations du spécialiste qui rappelle qu'il "se doit donc d'inclure son cheikh dans la communauté des saints mohammadiens et ne pas manquer de politesse spirituelle (adab) à l'égard des autres cheikhs"[(45)].

Conclusion :

Le sectarisme est un phénomène dangereux pour nos sociétés. Le soufisme, depuis son évolution confrérique, a sa part de responsabilité dans ces clivages qui ont toujours existé en son sein. Ils sont de plus en plus vivaces de nos jours et menacent, par endroit, la quiétude des populations, notamment au Sénégal. Parmi les facteurs incitateurs, on peut indexer les effets d'une pratique spirituelle qui est au cœur de l'évolution de l'aspirant : l'orientation et l'attachement du cœur au maître spirituel. A terme, cette pratique fortifie le lien "disciple-maître", par le respect, la confiance et l'amour. Le long de son évolution, le soufisme a toujours considéré cette pratique comme un principe de base, dans le processus de la purification du cœur, en ce sens que ce lien est le canal exclusif par lequel arrivent au disciple l'effusion créatrice (al-fayd) et l'Agrément divin. En plus, c'est par lui que s'exprime l'amour que l'aspirant éprouve pour Dieu et

Son Prophète.

Pour peu que le cheminant ignore les normes de préséance et la clairvoyance qui doivent accompagner cette orientation, il tombe inévitablement dans le revers des clivages en considérant avec mépris et en manquant de respect aux autres foyers du soufisme. En effet, une pratique équilibrée exige dès l'entame, à la fois, l'attachement (ar-rabt) au maître et la politesse spirituelle (al-adab).

Faudrait-il que le maître en question soit lui-même imbu de ces qualités pour pouvoir les dispenser. Pour cette raison, l'élégance spirituelle est plus exigée chez les anciens que chez le débutant. Elle permet d'accéder à la transcendance de vue qui est à même d'atteindre la source à partir de laquelle se déploient les autres cours d'eau. Par contre les vices qui sous-tendent le sectarisme trahissent une éducation spirituelle immature, déséquilibrée ou voilée et peuvent même être le reflet d'un esprit prétentieux qui n'a pas encore emprunté le chemin. En effet, elles sont entre autre : arrogance, suffisance, égoïsme…

Notes :

1 - Muhammad al-Buhâri: Sahih, T.I, Dâr al-Fikr, Beyrouth 2005, p. 9.

2 - Abû Mansûr al-Hallâj fut un soufi marqué par l'ivresse spirituelle, il fut par la suite le maître de la tendance qui faisait l'apologie de cet état. Après plusieurs pérégrinations et plusieurs campagnes de prosélytisme, il finit par avoir des démêlées avec les Docteurs de la Loi qui l'accusèrent d'hérésie. Il fut décapité en 913 (301H).

3 - Junayd est le maître de la tendance orthodoxe du soufisme, en son temps. Il évolua et mourut à Baghdâd en 909 (297H).

4 - Louis Massignon : La passion d'al-Hallaj, 2 tomes en 2 volumes, Gallimard, Paris 1975, T.I, p. 62.

5 - Sahl b. Abdallah at-Tustarî (Abû Muhammad) est un soufi de Tustar décédé en 896 (283H).

6 - Amru b. Uthmân al-Makkî (Abû Abdallah), ancien maître de Hallâj, il mourut à Baghdad en 903 (291H).

7 - Abdul Karîm al-Qushayrî: Ar-Risâla, Dâr al-Maârifa, Le Caire 1981, p. 258.

8 - L'Imam Abdallah Sohrawardi (m. 1167) est un soufi du XIIe siècle. Il est de la tendance orthodoxe de Junayd.
9 - Abdallah Sohrawardî : Awârif al-Maârif, annexe du T.V de Ihyâ Ulûm ad-Dîn, Dâr al-Fikr, Beyrouth 2005, p. 187.
10 - Abdoul. W. al-Sharânî: Al-Anwâr al-qudsiyya, T.I, Maktabat al-ilmiyya, Le Caire 1966, p. 64.
11 - Tayfûr b. Isâ al-Bistâmî (Abû Yazîd), (m. 874-261H), maître de la solitude.
12 - Abdoul. W. al-Shaârânî: op. cit., p. 64.
13 - Idem.
14 - Idem.
15 - Abdoul. W. al-Shaârânî: op. cit., p. 36.
16 - Cette confrérie a été fondée par Muhammad Bahâ ad-Dîn (Shâh) Naqshabandî, décédé en 1388. Cf. Darnîqa Muhammad Ahmad: At-Tarîqa an Naqshabandiyya wa âlâmuhâ, Jarus Press, Tripoli 1987, p. 18.
17 - Muhammad Ahmad Darnîqa: op. cit., p. 49.
18 - Saliou Ndiaye : Le Tasawwuf et ses formes d'organisation, analyse de son évolution, des prémices aux confréries, Thèse de Doctorat d'Etat, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2014, p. 296.
19 - Le Coran, Sourate Al-Imrân (3), v. 31.
20 - Saliou Ndiaye : Le Tasawwuf et ses formes, p. 293.
21 - Cheikh Ahmad at-Tijânî (1737-1815). Celui-ci est né en Algérie et s'est établi durablement à Fès (Maroc) où se trouve le siège de la Tariqa.
22 - Cheikh Ibrahima Niass: Jawâhir ar-Rasâil, établi par Ahmad b. Alî en 1970, (s.d.), Tome I, p. 54.
23 - Idem, p. 101.
24 - Sidi Ali Harâzim b. al-Arabî Barada: Jawâhir al-Maânî, Dâr al-Kutub al-Ilmiyya, Beyrouth 1997, p. 92.
25 - Sidi Ali Harâzim b. al-Arabî Barada: op. cit.
26 - Cheikh Ibrahima Niass : op. cit., p. 54.
27 - Saliou Ndiaye : Le Tasawwuf et ses formes, p. 223.
28 - Cheikh Ibrahima Niass : op. cit., p. 59.
29 - Il est un disciple de Sidi Ahmed b. Moustapha al-Alâwî, fondateur de la tarîqa Alâwiyya. Né en 1869 à Mostaganem, en Algérie, il y évolua et mourut en 1934.
30 - Martin Lings : Un saint soufi du XXe siècle Cheikh Ahmad al-Alâwî, Points, Paris 2009, p. 91.
31 - Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké est né entre 1852 et 1853 (1270H) au Sénégal. Grand maître soufi, il connut des exils et des privations. Il décéda en 1927. Ses disciples sont désignés sous le nom de "mourides". Cf. Muhammad

al-Bashîr Mbacke : Minan al-Bâqil Qadîm fî sîrat Shayh al-Hadîm, Al-Matbaâ al-Malikiyya, Casablanca, (s.d.), pp. 31-104.

32 - Saliou Ndiaye : "Unité essentielle des voies soufies dans la pratique spirituelle de Cheikh Ahmadou Bamba", in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, N° 44-45A, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2015, pp. 113-126.

33 - Mouhamad Bachir Mbacke : op. cit., p. 143.

34 - Saliou Ndiaye : Unité essentielle des voies soufies, p. 122.

35 - Mouhamad Bachir Mbacke : op. cit., p. 143.

36 - Par exemple, Cheikh Béthio Thioune décédé en 2009 était le maître des Thiantakones qui forment une véritable secte au sein de la confrérie mouride du Sénégal, à cause de leurs écarts récurrents et de leur démarcation voulue du reste des disciples.

37 - Au Sénégal, les écarts de langage dans les réseaux sociaux entre disciples de la Tijâniyya et des mourides sont de plus en plus fréquents.

38 - Ibn Arabi : Al-Futûhât al-Makkiyya, Al-Maktaba al-Arabiyya, T.13, Le Caire 1985, p. 299.

39 - Saliou Ndiaye : l'Unité essentielle, p. 113.

40 - Moussa Kâ est né au Sénégal vers 1889. A l'issue de sa formation spirituelle auprès de son maître, Cheikh Ahmadou Bamba, il fut consacré "shayh". Lettré arabe d'un niveau incontestable, il préféra composer ses poème en Wolof. Se servant de l'alphabet et de la métrique arabe, il finit par devenir le plus célèbre chantre du fondateur de cette voie.

41 - Moussa Ka : "Boroomam", in Qarnubi, manuscrit d'un recueil de poèmes établi par le fils de l'auteur Saliou Kâ, reproduit par la Librairie Cheikh Ahmadou Bamba, (s.d.), v. 83.

42 - Cheikh Sidi Hamza al-Qadirî al-Boutchichi était le maître de la tarîqa Boutchichiyya jusqu'au 17 janvier 2017, date de son décès à Madagh (Maroc) où se trouve la zawiya mère. Il fut incontestablement l'un des soufis les plus éminents de ces dernières années.

43 - Abou Nour Tarik : Cheikh Hamza al-Boutchichi, une vie d'amour et de dévotion pour Dieu, www.saphirnews.com, publié le 19 janvier 2017.

44 - Cheikh Ibrahima Niass : op. cit., pp. 109-112.

45 - Eric Geoffroy : Le Soufisme, voie intérieure de l'Islam, Points, Paris 2009, p. 298.

Références :

1 - Al-Buhâri, Muhammad: Sahih, Dâr al-Fikr, Beyrouth 2005.

2 - Al-Qushayrî, Abdul Karîm : Ar-Risâla, Dâr al-Maârifa, Le Caire 1981.

3 - Al-Sharânî, Abdoul W.: Al-Anwâr al-qudsiyya, T.I, Maktabat al-ilmiyya, Le

Caire 1966.
4 - Barada, Sidi Ali Harâzim b. al-Arabî: Jawâhir al-Maânî, Dâr al-Kutub al-Ilmiyya, Beyrouth 1997.
5 - Darnîqa, Muhammad Ahmad: At-Tarîqa an Naqshabandiyya wa âlâmuhâ, Jarus Press, Tripoli 1987.
6 - Geoffroy, Eric : Le Soufisme, voie intérieure de l'Islam, Points, Paris 2009.
7 - Ibn Arabi : Al-futûhât al-Makkiyya, Al-Maktaba al-Arabiyya, T.13, Le Caire 1985.
8 - Ka, Moussa : "Boroomam", in Qarnubi, manuscrit d'un recueil de poèmes établi par le fils de l'auteur Saliou Kâ, reproduit par la Librairie Cheikh Ahmadou Bamba, (s.d.).
9 - Lings, Martin : Un saint soufi du XX^e siècle Cheikh Ahmad al-Alâwî, Points, Paris 2009.
10 - Massignon, Louis : La passion d'al-Hallaj, Ed. Gallimard, Paris 1975.
11 - Mbacke, Muhammad al-Bashîr: Minan al-Bâqil Qadîm fî sîrat Shayh al-Hadîm, Al-Matbaâ al-Malikiyya, Casablanca, (s.d.).
12 - Ndiaye, Saliou : "Unité essentielle des voies soufies dans la pratique spirituelle de Cheikh Ahmadou Bamba", in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, N° 44-45A, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2015.
13 - Ndiaye, Saliou : Le Tasawwuf et ses formes d'organisation, analyse de son évolution, des prémices aux confréries, Thèse de Doctorat d'Etat, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2014.
14 - Niass, Cheikh Ibrahima: Jawâhir ar-Rasâil, établi par Ahmad b. Alî en 1970, (s.d.).
15 - Sohrawardî, Abdallah : Awârif al-Maârif, annexe du T.V de Ihyâ ulûm ad-Dîn, Dâr al-Fikr, Beyrouth 2005.
16 - Tarik, Abou Nour : Cheikh Hamza al-Boutchichi, une vie d'amour et de dévotion pour Dieu, publié le 19 janvier 2017.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 123 - 139
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Le sud marocain
un nouveau processus de patrimonialisation importée

Dr Nada Oussoulous
Université Mohammed V de Rabat, Maroc

Résumé :

L'arrivée des touristes et des porteurs de projets étrangers et la mise en tourisme de la région d'Ouarzazate ont longtemps étaient conditionnées implicitement par les éléments de l'architecture en terre présente dans cette région. En fait en termes d'acteurs, le développement touristique de la région d'Ouarzazate repose sur un triptyque. Il s'agit en premier des touristes qui viennent spécialement pour découvrir un style d'architecture propre à elle, puis de l'arrivée et de l'installation des porteurs de projets étrangers dans les édifices représentatifs de cette architecture. Nous nous limitons dans cet article aux ksours et kasbahs qui avaient été de plus en plus abandonnées par leurs premiers habitants au profit des nouvelles constructions en béton. Il s'agira ici d'analyser le changement de fonction de cet habitat en terre qui est passé d'un lieu d'habitat à un lieu d'accueil et d'hébergement de touristes. Nous examinons aussi le processus de transformation de ces dernières et nous évaluons l'hypothèse que l'arrivée des touristes et le regard qu'ils portent sur ces édifices de l'héritage architectural qui caractérise la région.

Mots-clés :

patrimoine, kasbahs, ksours, tourisme, Maroc.



The Moroccan South
A new imported patrimonialization process

Dr Nada Oussoulous
Mohammed V University of Rabat, Morocco

Abstract:

The arrival of tourists and foreign investors in tourism in the region of Ouarzazate have long been implicitly conditioned by the elements of the special architecture present in this region. In fact, and in terms of actors, the tourism development of the Ouarzazate region is based on a triptych. Primarily it is about "tourists" who come specifically to discover a style of this architecture, then the arrival and installation of foreign investors in the buildings that are representing this architecture. And finally, local actors for whom these architectural representations have a new value, since they have

Reçu le : 17/6/2019 - Accepté le : 20/7/2019
n.oussoulous@gmail.com

been identified as heritage elements. This triptych revolves around the local heritage legacy. In this article, we limit our analyze to the ksours and kasbahs which had been more and more abandoned by their first inhabitants in favor of the new buildings. We will analyze the change of function of this earthen habitat that has changed function from housing to the reception of tourists and the accommodation. We will also examine the process of transformation of these earthen habitats and evaluate the hypothesis that the arrival of tourists and the way they perceive these buildings contribute to triggering the process of an "imported patrimonialization" of the architectural heritage that characterizes the region.

Keywords:

heritage, Kasbahs, Ksours, tourism, Morocco.



Introduction :

Bien qu'il ne soit pas la motivation principale de l'installation des porteurs de projets étrangers dans le pays d'Ouarzazate, ni un objet de valorisation programmé, le patrimoine est un élément très important voire même central dans la réussite des projets touristiques qui se propagent de plus en plus dans un espace oasien. Plus généralement, l'analyse de l'intérêt porté par des porteurs de projets étrangers à la région d'Ouarzazate nous a permis de traiter la perception du patrimoine et les effets de leur présence sur ce dernier et ce en nous basant sur leur discours "patrimonial" avancé lors des entretiens.

A partir des données collectées et des observations directes, nous nous sommes posés des questions quant à l'existence de liens entre mobilité, tourisme et patrimoine, le tout introduisant un processus de patrimonialisation. Ce dernier a été présenté dans un sens positif par Smith comme un processus qui permet de reproduire ou de pérenniser l'identité des lieux. On peut dire que le patrimoine construit renseigne davantage sur le présent que sur le passé(1). Cette définition est liée aux territoires où il se déroule. Dans notre cas, il s'agit d'un territoire saharien composé d'oasis et palmeraies abritant un patrimoine architectural

typiquement berbère. Le patrimoine en question ici est l'habitat en terre qui a été redéfini ou modifié par l'arrivée de ces acteurs étrangers qui recourent à une architecture locale qui est réutilisée dans un concept touristique.

1 - Tourisme et patrimoine de l'architecture en terre :

1. La patrimonialisation importée un processus linéaire :

Les porteurs de projets étrangers ont manifestement montré leur intérêt pour cette architecture en terre et pour les éléments patrimoniaux présents dans leur nouveau territoire d'installation. Ces derniers se considèrent comme intervenants dans le processus de patrimonialisation et ce en construisant et restaurant des kasbahs qui respectent le cachet local. Cet intéressement apparait également à travers l'immense souhait de garder les composantes présentes dans les lieux qu'ils occupent. Ceux qui restaurent, essaient de garder le maximum de l'ancien bâtiment et le béton introduit vient pour renforcer la structure de ce dernier. Ceux qui construisent un nouvel édifice, tachent à ce qu'il soit semblable à une vraie kasbah ou une maison traditionnelle dans ses aspects extérieurs et intérieurs. Comme le signale Linck[(2)] "Le patrimoine se révèle à nous dès lors qu'il est mis en exergue ou qu'il est menacé, qu'il change et que notre rapport aux choses, aux idées, à notre corps, à la nature et aux autres hommes s'en trouve affecté. Ce recentrage nous conduira à parler de patrimonialisation plutôt que de patrimoine".

A l'encontre de la population locale qui a un regard indifférent vis-à-vis de ces édifices, ces porteurs de projets portent un regard externe différent qui permet de révéler ces ressources endormies (Ksar ou kasbah). Nous assistons par-là à un processus linéaire qui fait que le regard appliqué sur l'objet patrimonial entraîne des sensations positives qui donnent naissance à plusieurs actions. Ces actions se manifestent à travers la réalisation d'un contact qui devient de plus en plus intime et à travers lequel on essaie de mieux comprendre la population locale, ce qu'il représente pour eux et l'intérêt de ce

patrimoine.

L'action qui vient après est l'appropriation de ce dit patrimoine à travers l'achat, la location ou la reconstruction à l'identique. La commercialisation de ce bien par le biais du tourisme suit et le bâtiment change de fonction passant d'un lieu d'habitat à une structure d'accueil des touristes. Ceci signifie que nous sommes face à des acteurs qui ont un "rôle dans la construction, la mobilisation et la valorisation des ressources territoriales et patrimoniales"(3) et qui s'impliquent volontairement dans un processus de patrimonialisation importée. Cette patrimonialisation importée est une conséquence à la fois du tourisme et de la mobilité en général qui a permis aux porteurs de projets étrangers de participer à ce processus.

2. La kasbah en terre entre patrimoine et lieu d'habitation :

Nos répondants laissent transparaitre dans leurs discours une bienveillance envers la composante architecturale présente dans le pays d'Ouarzazate. La description de cette composante varie d'une personne à l'autre : on parle du "typique", du "local", du "traditionnel", de "l'authentique" ou du "berbère". Un autre argument développé pour expliquer la participation de cette architecture dans le processus commercial concerne non seulement l'aspect esthétique de cette architecture, mais le fait aussi d'y habiter. "Il n'est pas simple d'habiter le patrimoine ou de transformer en patrimoine à valoriser un habitat qui, s'il n'est pas banal, est devenu socialement populaire"(4).

C'est ainsi que "l'habitation du patrimoine" répond à un besoin personnel de ces nouveaux arrivés qui cherchent à vivre dans des édifices en terre. L'objectif étant de changer leurs anciens "style de vie", ils commencent par changer le style de l'habitat où ils ont l'habitude de vivre. D'un autre côté, leur discours s'appuie sur une autre justification de leur présence liée à l'impact sur le patrimoine et sa sauvegarde.

C'est ainsi que "Le discours patrimonial est une réponse adaptée à la commande voulant satisfaire à l'exigence d'intégrité

et d'authenticité, quitte à voiler la réalité sociale"[(5)]. L'hypothèse de voiler la réalité sociale dans notre cas est fortement présente, la totalité des étrangers présents dans ce territoire n'y vivent pas exclusivement pour une découverte de l'autre et de sa culture mais pour une activité purement commerciale. De ce fait, le discours avancé peut biaiser notre analyse de la réalité de la perception du dit patrimoine.

2 - Deux tendances rénovation et construction à l'identique :

L'intérêt porté à ce patrimoine est manifesté par le recours, dans la mesure du possible, à l'achat d'anciennes maisons et à la réalisation de travaux de restauration, fortification et rénovations. Cette opération bien qu'elle coûte des fois beaucoup plus cher que la construction d'un nouveau bâtiment, est préférée puisque les anciens bâtiments regorgent d'histoire, ce qui est un avantage sur le plan commercial. Sur notre échantillon de 40 établissements tenus par des étrangers, 17 structures ont été rénovées sous forme à la fois de maisons, de kasbah et même d'un ksar. Cette rénovation peut s'accompagner d'un agrandissement ou d'une extension.

Nous avons trois cas très spécifiques dans notre échantillon qui n'ont pas simplement recouru à une simple restauration mais sont allés très loin. Le premier cas est celui d'un expert-comptable français qui a repris presque tout un village, dont une partie a été rasée et reconstruite à nouveau, et une autre restaurée tout en ajoutant de nouvelles constructions. Le deuxième cas est celui du premier étranger de nationalité espagnole, arrivé dans notre région d'étude en 1999, qui, fasciné par la kasbah qu'il a louée par la suite, décide de la restaurer et de la transformer en maison d'hôtes. Le troisième cas est celui d'un scénographe qui, en achetant une kasbah en ruine, l'a démolie et reconstruite en essayant de garder les détails de l'ancien bâtiment tout en pensant qu'il garde son histoire en remettant en scène son aspect architectural.

Ceux qui ont construit de nouvelles structures ont essayé de

respecter l'architecture locale. La totalité de nos répondants avancent avoir utilisé les matériaux locaux : la terre, la paille, le bois de roseaux, le bois de palmiers. Et si on utilise du béton on le cache en le couvrant avec de la terre. L'utilisation de la terre se fait en brique et non au gabarit comme cela se faisait dans le passé.

Comme avancé avant, la totalité des porteurs de projets enquêtés en admirant cette architecture et ce savoir-faire font preuve d'une connaissance approfondie des détails des matériaux et même des techniques de construction. Mais ce savoir-faire, parfois ne répond pas à leurs exigences et besoins. Chose qui peut s'expliquer par un certain décalage cognitif entre le porteur de projet en provenance d'un pays occidental et l'artisan ayant vécu et travaillé dans la région. Beaucoup de ces porteurs de projets ont été confrontés à cette situation difficilement gérable surtout lorsqu'il s'agit de démolir et refaire la même chose afin d'obtenir le résultat souhaité et imaginé par le promoteur. C'était le cas d'une britannique qui a investi doublement l'argent pour la construction de sa maison d'hôtes en suivant les techniques locaux l'architecture locale et qui par la suite apprend que le travail a été mal réalisé.

La fragilité du matériau, l'existence des termites et la nature du climat exigent une connaissance parfaite des techniques de construction. Nous rappelons que ce savoir-faire qui a été transmis par les générations précédentes, confronté aux exigences d'aujourd'hui et à l'ouverture sur d'autres cultures, n'a pas connu une modernisation ou une adaptation aux nouveaux besoins déclarés. Cependant, une volonté est clairement présente, il s'agit de l'envie de la réalisation d'une rencontre entre d'une part les savoirs, et le savoir-faire locaux détenus par la population locale et d'autre part le savoir-faire apporté par des acteurs étrangers du territoire. Ceci dit, nous sommes face à une altération de cet héritage qui semble banale au premier lieu mais qui mène à une reformulation de nouvelles images chez les

locaux qui font des efforts afin de pouvoir s'aligner sur ces nouvelles exigences.

Donc pour ce type de construction, on ne peut avoir recours qu'à des artisans locaux. Le chantier de construction dure en moyenne 3 années et la durée de la restauration varie selon les dégâts ayant atteint l'édifice. En réalité, la perception de ces artisans est liée à l'histoire et au passé, "La figure de l'artisan marocain traditionnel est celle d'un truchement qui conjuguerait le passé au présent, celle d'un patrimoine historique vivant"(6). Pour les nouvelles constructions et quoiqu'elles soient revêtues par du pisé, ce qui leur fait garder le charme et l'aspect d'une vraie kasbah, la structure est réellement faite en bêton aussi bien que les piliers et ce pour pouvoir faire des étages en toute sécurité.

Ces acteurs essaient donc de garder ou de reproduire l'architecture des kasbahs et font appel au savoir-faire local à travers des artisans autochtones qui utilisent des matériaux locaux. Ces édifices ont la capacité de s'adapter aux conditions climatiques de la région, et sont de ce fait moins froid l'hiver et moins chaud l'été. Et puisque les travaux de rénovation peuvent durer longtemps et coutent très cher, quelques-uns optent pour du nouveau bâti. Nous rappelons que sur notre échantillon de 40 établissements tenus par des étrangers, nous comptons 23 établissements nouvellement construits et 17 établissements rénovés et restaurés, parmi ces derniers existent d'anciennes maisons et des kasbahs.

Alors que l'essentiel des bâtiments rénovés se situent à la lisière de la palmeraie et sont le fait de propriétaires marocains, tous les bâtiments nouvellement construits et qui sont à l'initiative des investisseurs étrangers, se situent en pleine palmeraie et donc sur d'anciennes parcelle agricoles. Cela nous renvoie à nouveau au problème environnemental et à la question de durabilité posée dans le chapitre précédent. Les moyens financiers des résidents étrangers entrainent un mitage de

l'espace agricole et son recul.

Dans les deux cas, la reconstruction à l'identique ou la restauration d'anciennes demeures pour une réutilisation en activité touristique, participent à la conservation d'une architecture ancestrale, d'une identité et d'un patrimoine.

3 - Les relations patrimoine et tourisme :

Ouarzazate et sa région s'identifient à une image patrimoniale basée sur l'architecture en terre. Aujourd'hui, les politiques publiques s'appuient sur cette spécificité architecturale pour une valorisation programmée de ce territoire. Les porteurs de projets étrangers, en réutilisant ces ressources, participent au processus d'une patrimonialisation importée. Il s'agit donc dans ce qui suit de suivre la reconversion de l'objet patrimonialisé (kasbah et maisons traditionnelles), de comprendre le déroulement du processus de sa patrimonialisation ainsi que la diffusion d'un tourisme qui repose sur des ressources patrimoniales mises en valeur par les acteurs étrangers.

1. Une sauvegarde effective mais aussi une défiguration :

En dehors des édifices qui ont fait l'objet de conservation par leur transformation en maisons d'hôtes, le reste des kasbahs est aujourd'hui dans un état de fort délabrement et est menacé de disparition. Les causes de leur abandon relèvent des intempéries qui déstructurent le pisé car matériau très fragile, des facteurs humains comme les problèmes d'héritage et le développement de l'esprit individualiste en faveur des maisons individuelles, sans oublier le coût de la restauration assez élevé pour le niveau de vie des populations locales qui finalement délaissent leur héritage pour toutes ces raisons.

En revanche, la forte valeur historique de ce patrimoine et son aspect attractif attirent ces étrangers qui tout en réhabilitant cet héritage qui tombe en ruine, cherchent à en tirer un profit économique. L'avantage de ce fait est la rénovation de quelques kasbahs, qui grâce à une nouvelle fonction, l'hébergement touristique, sont certainement sauvées du danger de la

disparition qui les menace.

Mais ce processus mis en place, que ce soit la restauration des kasbahs ou la construction à l'identique, est réalisé principalement pour répondre à la demande des touristes qui sont attirés par ces demeures et cherchent à y séjourner, surtout quand il s'agit d'un lieu disposant d'une histoire. Selon Linck(7) "La valorisation marchande de ressources patrimoniales s'inscrit bien également dans une procédure de patrimonialisation : elle dit ce qui "fait patrimoine" et présuppose un aménagement du rapport d'appropriation et du patrimoine lui-même". Donc la valeur marchande de cette architecture a accentué l'intérêt porté par les touristes et a fait de ces porteurs de projets des acteurs participant au processus de patrimonialisation.

Il reste que ces porteurs de projet étrangers expriment une sensibilité face au patrimoine des kasbahs qui se dégrade et reconnaissent l'ingéniosité de l'architecture locale et l'originalité des matériaux. L'intérêt porté à ces édifices peut être aussi justifié par la volonté de perpétuer la structure patrimoniale et le site où elle existe. Pour ce faire, ils choisissent des sites de paysages avec des vues panoramiques sur d'anciennes kasbahs. Un moyen de faire plonger les touristes dans un cadre de séjour typique et original. Le patrimoine ici est un moyen puissant de commercialisation qui permet d'attacher les touristes en les mettant dans un cadre historique ancien.

Mais cette patrimonialisation déclenchée par ces étrangers peut avoir parfois de sérieuses limites. Certes la restauration cherchant à consolider les édifices doit introduire des matériaux modernes, ce qui débouche sur une architecture hybride incontournable avec le mélange des matériaux traditionnels (pisé, terre et paille) avec le béton. Mais tout dépend du degré d'hybridité, le stade extrême étant une construction entièrement en béton avec un revêtement en pisé, ou une vraie construction en pisé avec l'importation de tous les éléments de confort, notamment d'Europe. Il y'a donc un risque de défiguration de

l'aspect architectural des édifices.

Par ailleurs, il y'a tous les éléments qui accompagnent cet habitat et qui font partie intégrante de l'ensemble. Dans ce cas il arrive qu'on réduit ce qu'on présente comme patrimoine à des objets simples et rudimentaires (un tajine ou un tapis) ou alors à des éléments qui sont sortis de leurs contextes comme une tente de nomade que l'on va dresser au sein du Kasbah, alors que ce mode d'habitat n'a rien à voir avec l'habitat sédentaire qu'est la kasbah. Dans ces cas la mise en avant d'un tel patrimoine réduit ou délocalisé comporte un risque d'ambiguïté et de confusion qui s'installent dans les esprits des visiteurs. Il n'est plus question de spécificité locale, régionale ou territoriale.

La confusion et l'ambiguïté augmentent encore plus lorsque les hébergeurs imaginent des éléments décoratifs en grand nombre entièrement étrangers non seulement à la région, mais au pays car empruntés à d'autres cultures et civilisations. Effectivement notre surprise a été grande quand lors de la visite d'une maison d'hôte bien connue, dont les couloirs, la salle de séjour et les chambres étaient décorés par des statuettes africaines et divers autres objets d'origine indienne et européenne.

2. Différentes interprétations :

Une fois patrimonialisé, l'héritage est en mesure de générer une valeur économique. Si "le patrimoine architectural est… ce qui donne valeur à un lieu, c'est au sens de valeur à la fois symbolique et économique"(8). Le patrimoine représente ainsi une forme de capital économique(9). L'arrivée des premiers touristes a ainsi révélé la particularité de cette architecture à travers un nouveau regard. Tuan(10) signale que les visiteurs ont une appréciation esthétique, résultat d'un point de vue extérieur. Ces touristes-visiteurs ont le pouvoir de réveiller des ressources endormies ou fusionnées au paysage habituel du territoire.

Mais si les touristes et ceux ayant créé une offre pour répondre à ces touristes ont enclenché le processus de révélation

de ces ressources latentes, les restaurations et les réaménagements des kasbahs engagés restent fortement liées aux motivations des touristes, mais aussi à leurs besoins. La réalisation d'un certain confort fait partie de ces besoins et peut aboutir à la dénaturation de cet héritage patrimonialisé grâce au tourisme.

Finalement, cette problématique de la valorisation patrimoniale par le tourisme est plutôt une affaire collective. Dans notre région d'étude, c'est l'ensemble des acteurs présents dans ce territoire qui participent directement ou indirectement à ce processus : les porteurs de projets étrangers, la population locale, les touristes et quelques institutions publiques ou semi-publiques. Les dynamiques créées par les acteurs du bas, vont à la rencontre des politiques publiques qui interviennent du haut à différents niveaux pour créer les conditions d'un développement touristique. Nous avons présenté dans le deuxième chapitre les efforts des politiques publiques dans ce sens.

Mais la thématique de la conservation et de la valorisation du patrimoine est objet de plusieurs interprétations, aussi complexes les unes que les autres. La volonté des pouvoirs publics à participer au processus de patrimonialisation est présente à travers plusieurs programmes qui essaient d'organiser cette patrimonialisation rurale en sélectionnant les éléments qui méritent une valorisation.

En fait et malgré tout ci qui a été dit, l'impact du tourisme sur la patrimonialisation par le biais de l'utilisation du patrimoine par le tourisme reste extrêmement faible si on considère le nombre des structures qui tombent en ruine chaque année. Et les professionnels du patrimoine sont plutôt sceptiques quant à la question de la valorisation par le tourisme du patrimoine architectural sous forme de kasbah.

L'extrait dégage une vision plutôt pessimiste quant à la pérennité d'un héritage emblème de la région. Si les kasbahs et les ksours suscitent, à la fois l'intérêt des touristes et des

porteurs de projets étrangers, le point de vue d'un professionnel du patrimoine résume les différents problèmes que vit le patrimoine à cause du tourisme. Pour lui, le tourisme représente le premier ennemi du patrimoine et ce pour différentes raisons. Il s'agit de la non structuration du secteur du "patrimoine", ce qui fait qu'une probable liaison avec le tourisme entraine sa destruction. Il s'agit aussi de l'absence d'un plan d'aménagement adapté à cette région et de l'encadrement des activités commerciales dans des sites patrimoniaux (le cas des bazaristes présents au ksar Ait Ben Haddou). Enfin, une fois que le tourisme s'intéresse au patrimoine, les locaux deviennent conscients de sa valeur marchande et économique et il devient rapidement source de conflits sociaux.

Ces comportements de nature anarchique de la part des locaux à la recherche d'un gain économique ne facilitent pas l'application des programmes émanant du haut ou des organisations internationales (ex : UNESCO). Car ces programmes ainsi que la valorisation ne peuvent se réalisés si cette population locale n'est pas sensibilisée et impliquée, non seulement pour les retombées financières, mais aussi pour une appropriation identitaire.

3. Qu'en est-il de la perception des locaux ?

Comme nous l'avions mentionné plus haut, il existe un décalage entre le regard porté sur les objets patrimoniaux par les acteurs étrangers (touristes et porteurs de projets) et celui porté par les acteurs locaux. Le regard porté par les locaux est indifférent face à ce qu'ils abandonnent comme patrimoine matériel qui demeure pour eux un objet habituel ne sortant pas de l'ordinaire. Mais en même temps cette population assiste à une mutation qui touche un objet matériel et qui devient aujourd'hui un objet patrimonial permettant de transférer un ensemble d'idées se rapportant au culturel et à l'identitaire. "Ces références patrimoniales perdent aujourd'hui du terrain, particulièrement dans le registre symbolique et collectif, celui

qui est porteur d'identité, devant un patrimoine largement constitué de réalités idéelles et abstraites"(11).

Le changement de la fonction de l'ancienne kasbah n'a pas été imaginé par les locaux qui, avant leur intégration dans le système touristique, jouaient un rôle de spectateurs. Mais cette intégration entraine les locaux dans une vision purement commerciale, "C'est sans doute une marque du post-fordisme et (peut-être ?) ; d'une certaine postmodernité, même si cette tendance donne parfois l'impression de plonger ses racines dans les mouvements folkloristes de la fin du XIXe siècle, par exemple"(12).

Nous devons également évoquer le sentiment de la population locale à l'égard de cette patrimonialisation importée. Pour les habitants en général, du moment où la commercialisation de ces structures en terre permet d'améliorer leur niveau de vie, cette patrimonialisation est perçue positivement. Ils sont aussi conscients que ce qui se déroule dans leur territoire permet de sauvegarder un petit nombre d'édifices en terre même s'ils ont décidé de l'abandonner au profit des maisons en béton.

En revanche, les porteurs de projets locaux et à l'égard de ce que font les étrangers s'intéressent à cette architecture qu'ils essaient de reproduire ou d'entretenir pour leurs établissements. Ceci ne les entraîne pas simplement dans le mimétisme mais montre qu'ils ont pris en compte le regard de l'autre (l'étranger) avant leur inscription à leur tour dans le processus de patrimonialisation du bâti. Le patrimoine est mobilisé par les locaux au profit du tourisme dans d'une vision économique en rendant ledit patrimoine productif et rentable.

Toutefois, lorsqu'un organisme comme l'UNESCO inscrit un site comme patrimoine (le cas du ksar Ait ben Haddou), il limite les modifications à introduire sur les maisons faisant partie de ce site et qui appartiennent encore à des Marocains jusqu'ici.

En comparant les discours avancés par les acteurs locaux et

étrangers, la reconnaissance de la valeur de l'objet patrimonialisé et de son statut comme patrimoine a été premièrement faite par les acteurs étrangers, à la fois les touristes et les porteurs de projets étrangers. Selon son discours, la population locale est moins consciente de la valeur de ce patrimoine et l'utilise simplement pour une finalité économique loin d'être en relation avec son identité et son histoire. Ici se pose la question du rapport entre patrimoine et identité, face à cette patrimonialisation introduite et gérée par des étrangers au territoire.

Conclusion :

L'une des retombées de la présence des porteurs de projets étrangers dans une oasis est le processus de patrimonialisation suite à la reconversion des demeures d'habitation qui changent de fonction. Cette patrimonialisation fait que les populations locales portent un nouvel intérêt et valorisent un bien présent depuis longtemps mais non perçu comme patrimoine, cet intérêt ayant été révélé par la demande touristique. "Par patrimonialisation nous entendons la désignation d'un objet quelconque comme patrimoine ; il s'agit à la fois d'une sélection (parmi d'autres possibles) et d'une qualification (dont dépendront les usages, "patrimoniaux", qui seront faits de cet objet), autrement dit d'un processus qui consiste à fabriquer du patrimoine. Nous postulons ainsi que le patrimoine n'existe pas à priori, qu'il n'est pas donné, mais construit socialement"(13). Cependant, dans le cas du sud marocain il ne s'agit pas d'une patrimonialisation programmée et configurée du haut mais d'un processus spontané qui a été déclenché par des acteurs étrangers du territoire.

Mais cette relation entre le tourisme et le patrimoine que nous avons essayé d'analyser n'est pas toujours positive. Le tourisme peut certes sauver quelques édifices qui sont rénovés et perpétuer les techniques traditionnelles de la construction en terre en en édifiants de nouveaux en utilisant ces techniques. Il

peut injecter des moyens financiers importants à travers les nombreux chantiers de restaurations et de constructions. Il peut changer la perception des locaux vis-à-vis de leur héritage qu'ils patrimonialisent sous l'effet de la demande. Il peut faire rayonner ce type d'habitat dans le monde à travers sa dissémination par le biais de la demande et des messages de promotion touristiques. Mais outre le fait qu'en faisant cela, le tourisme est également gagnant et ne s'implique absolument pas par simple philanthropie. En s'impliquant dans le sauvetage des vieilles demeures et de la culture et les techniques qui les accompagnent, le tourisme élargie son espace, crée de nouveaux produits plus riches et répondant à la demande et se dote de structure d'hébergement originales, attractives et répondant aux nouvelles attentes. Nous sommes donc en présence d'une relation gagnant-gagnant. Cependant si les retombées sur le tourisme sont indéniables, celles qui touchent le patrimoine, ne sont pas toujours positives. La restauration peut défigurer et banaliser le patrimoine ; l'hybridation peut être poussée à l'extrême. L'excès d'imagination pour décorer et meubler ces édifices peut brouiller les images. Et le plus grave la patrimonialisation sans les véritables héritiers de ce patrimoine et avec le regard et les besoins des visiteurs étrangers peut priver les populations locales d'éléments patrimoniaux indispensables à leurs reconstructions identitaires.

Notes :

1 - Laurajane Smith: Uses of Heritage, Londres et New York, Routledge 2006, p. 283.

2 - Thierry Linck : Economie et patrimonialisation, La construction des appropriations du vivant et de l'immatériel, C. Khaznadar, A.-S. Sabatier, S. Cachat : Le patrimoine oui, mais quel patrimoine ? Internationale de l'imaginaire et Maison des cultures du monde, UNESCO-Babel, Paris 2012, p. 4.

3 - Pierre-Antoine Landel et Nicolas Senil : Patrimoine et territoire, les nouvelles ressources du développement, Développement durable et territoires, Dossier 12, Open Edition, Online since 14 January 2009, p. 9.

4 - Thi Huong Hué Nguyen : Habiter le patrimoine, la maison-jardin à Hue, Géographie, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013, p. 174.
5 - Ibid., p. 133.
6 - Baptiste Buob : Les artisans du patrimoine, Regard ethnologique sur les dinandiers de Fès et la patrimonialisation au Maroc, Hespéris-Tamuda, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed V de Rabat, Patrimoine et patrimonialisation au Maroc, XLV, Maroc 2010, p. 10.
7 - Thierry Linck : op. cit., p. 8.
8 - Alain Bourdin : Patrimoine et demande sociale, le patrimoine atout du développement, Lyon 1991, p. 24.
9 - Brian Graham: Heritage as Knowledge, Capital or Culture? 39, Urban Studies, p. 5.
10 - Yi Fu Tuan: Topophilia, a Study of environmental perception, attitudes and values, Columbia University Press, New York 1990, p. 21.
11 - Guy Di Méo : Le patrimoine, un besoin social contemporain, Patrimoine et estuaires, Actes du colloque international de Blaye, Blaye 2005, p. 4.
12 - Idem.
13 - Marie-Pierre Sol : La patrimonialisation comme (re) mise en tourisme, De quelques modalités dans les Pyrénées catalanes, Tourisme et patrimoine, Saumur, France, May 2004, p. 2.

Références :

1 - Bourdin, Alain : Patrimoine et demande sociale, le patrimoine atout du développement, Lyon 1991.
2 - Buob, Baptiste : Les artisans du patrimoine, Regard ethnologique sur les dinandiers de Fès et la patrimonialisation au Maroc, Hespéris-Tamuda, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed V de Rabat, Patrimoine et patrimonialisation au Maroc, XLV, Maroc 2010.
3 - Di Méo, Guy : Le patrimoine, un besoin social contemporain, Patrimoine et estuaires, Actes du colloque international de Blaye, Blaye 2005.
4 - Graham, Brian: Heritage as Knowledge, Capital or Culture? 39, Urban Studies.
5 - Landel, Pierre-Antoine et Nicolas Senil : Patrimoine et territoire, les nouvelles ressources du développement, Développement durable et territoires, Dossier 12, 2009.
6 - Linck, Thierry : Economie et patrimonialisation, Internationale de l'imaginaire et Maison des cultures du monde, UNESCO-Babel, Paris 2012.
7 - Nguyen, Thi Huong Hué : Habiter le patrimoine, la maison-jardin à Hue, Géographie, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013.
8 - Smith, Laurajane: Uses of Heritage, Londres et New York, Routledge 2006.

9 - Sol, Marie-Pierre : La patrimonialisation comme (re) mise en tourisme, De quelques modalités dans les Pyrénées catalanes, Tourisme et patrimoine, Saumur, France, May 2004.
10 - Tuan, Yi Fu: Topophilia, a Study of environmental perception, attitudes and values, Columbia University Press, New York 1990.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 141 - 156
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Littérature orale
un patrimoine immatériel à Madagascar

Dr Guy Razamany
Université de Mahajanga, Madagascar

Résumé :

L'ôsi-tromba (chant de la louange de l'esprit tromba) est un genre littéraire oral, il fait partie du patrimoine littéraire, musical et religieux malgache ; il est, comme l'indique, produit lors de la cérémonie religieuse sur l'invocation de l'esprit "tromba", l'âme des ancêtres dynastiques sakalava en général. L'objet dans cette cérémonie religieuse est le soin d'une maladie physique ou sociale de manière pour manifester et pour exprimer aussi l'identité et la fierté malgache dans la mesure où d'après la croyance, lorsque l'homme devient ancêtre, il est un être sacré, "masiñy" en tant que divinité car il vient de plonger du sacré et il a un pouvoir puissant, surtout pour les ancêtres des rois comme Andriamandisoarivo qui permettent d'immortaliser leurs pouvoirs, en protégeant et en bénissant leurs descendances.

Mots-clés :

esprit, Tromba, sacré, patrimoine, Madagascar.



Oral literature
An immaterial heritage in Madagascar

Dr Guy Razamany
University of Mahajanga, Madagascar

Abstract:

Osi-tromba, a song of spirit praising, is an oral literary genre. It belongs to a Malagasy religious, musical and literary patrimony. It is in fact produced during a religious ceremony concerning the invocation of a spirit known as "tromba", the soul of Sakalava dynastical ancestors in general. The main objective of this religious ceremony is to cure physical disease or to solve social problems so as to show and express Malagasy identity and pride. It is commonly believed that once a man becomes an ancestor he is a sacred being, "masiñy" as deities or divinity because he has just moved into such situation and the gets a strong power. This case concerns mainly the royal ancestors like Andriamandisoarivo which are able to immortalize their powers by protecting and blessing their descendants.

Reçu le : 10/12/2018 - Accepté le : 26/3/2019
razamanyguy@gmail.com

Keywords:
spirit, Tromba, sacred, heritage, Madagascar.



Introduction :

On chante ce type de "l’ôsiky" (chant ou chanson) lors de la cérémonie de l’esprit "tromba". Dans la production de ce type de chant, une femme joue le rôle de soliste et plusieurs personnes assurent le rôle des choristes. Le chant est accompagné par la mélodie du son de l’accordéon, des battements des mains et du tambour. Les joueurs de ces instruments musicaux chantent aussi avec le chœur, c'est-à-dire qu’ils sont à la fois musiciens et choristes. Le "tromba" est une âme d’un défunt, souvent d’un défunt roi sakalava qui se manifeste chez une personne appelée "saha" en tsimihety ou en sakalava lorsqu’elle entre en transe ; il est appelé médium en français. La tradition orale sur le culte de possession marque l’existence de lien historique et culturel entre les Tsimihety et les Sakalava. L’histoire sur les traditions orales disent que les Zafinifôtsy vaincus par d’une guerre dynastique entre deux familles princières du Mënabe, celle des Zafinimëna et celle des Zafinifôtsy quittèrent le Mënabe et se refugièrent sur les bords de la fleuve Sofia. Marangibato à Mandritsara est, selon notre explication dans notre thèse de Doctorat, comme repère des ancêtres Sakalava des Tsimihety(1). Donc, une partie des ancêtres des Tsimihety sont des Sakalava, venant du Mënabe.

C’est pourquoi ils reçoivent évidemment le culte de possession emportés par leurs ancêtres sakalava ; il nous semble que ces Sakalava étaient aussi hérités le culte de possession comme tradition religieuse de leurs ancêtres d’origine africaine orientale(2). Le mot "tromba" en affirme de façon linguistique car ce mot semble probablement d’origine swahilie, il vient de "zumba", ce qui veut dire une maison ou une case. Donc, ici la maison ou la case dans laquelle l’esprit d’un souverain sakalava habite est une personne vivante et par extension du sens, il

désigne une cour royale ou un palais royal chez les Sakalava ou chez les Tsimihety. Son corps est comme un habitacle de cet esprit pour le rendre immortel et on peut demander, en effet, de la bénédiction ou de la protection de celui-ci pour harmoniser la vie en société ; ceci dit que le "tromba" est un patrimoine immatériel chez les Malgaches. Certains instruments musicaux utilisés lors de la transe sont souvent identiques dans ces pays africains de l'Est. A l'époque protohistorique malgache, la musique produit par ces instruments musicaux selon l'analyse fait par Mireille Mialy Rakotomalala assume particulièrement une fonction rituelle où s'entremêle des traditions orales d'origine arabe, austronésienne ou africaine(3). Selon la remarque fait par Lahady Pascal(4), beaucoup des Malgaches reçoivent cette tradition religieuse sakalava sur le "tromba" et en la mélange ensuite avec leur culte des ancêtres local. Ces constats sur l'existence du "tromba" à Madagascar permettent-ils d'affirmer que ce "tromba" est comme forme d'ancrage identitaire dans le domaine de la religion traditionnelle malgache en tant que patrimoine immatériel ? Est ce qu'il est aussi comme une forme de la légitimation du pouvoir dynastique sakalava ou autres, ou bien la résurgence du pouvoir dynastique dans la vie des Malgaches actuelle, car il peut intervenir dans leur organisation sociale, économique et politique ; que les Malgaches sont-ils gérés par le pouvoir des morts et par le pouvoir des vivants ?

La sociocritique semble valable pour étudier la littérature orale comme notre corpus (chant pour la louange de l'esprit Andriamandisoarivo) dans la mesure où même cette littérature n'est pas bien définit la période exacte de sa naissance avant l'arrivée de l'écriture, elle assume une vaste fonction dans la société traditionnelle malgache. C'est la parole qui est utilisée par les Malgaches jusqu'actuellement pour diriger son monde réel et son monde au-delà ; ils sont si attachés à l'acte de la parole que l'acte écrit. Les Malgaches s'intéressent beaucoup plus à l'oral selon Andriamampianina Hanitra Sylvia, elle souligne cette

idée : "Les Malgaches vivent dans une société de tradition orale. Ajouté à cela le fait qu'ils sont plus sensibles à la parole qu'à l'écrit"[5].

Par conséquent, la sociocritique nous montre les faits sociaux d'une période spécifique. Il faut retenir que la société est la source et la fin ultime de la production littéraire. C'est ainsi que Pierre Barberis définit cette critique littéraire liée à l'histoire en ces termes : "La sociocritique désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologie, du culturel"[6].

Il nous semble que cette méthode d'approche n'est pas exhaustive pour étudier notre corpus dans la mesure où les figures de styles, les images et les symboles ne reflètent pas forcément les réalités malgaches toutes entières mais de la vision du monde spécifiquement tsimihety ou sakalava véhiculés par le phénomène de la possession en tant que ces deux sociétés sont comme les lieux de la prédilection de cette religion traditionnelle malgache.

Cette méthode d'analyse nous permet donc de découvrir la présence de la culture malgache sur le culte de possession et la signification de cette culture afin que la culture devient au service du texte littéraire et littérarisé (le culte de possession) que ce texte devient avoir des autres sens qui ne sont pas forcément reconnus par le grand public à cause du caractère polysémique du discours littéraire qu'est unanimement admis, mais cette caractéristique selon Jean Michel Adam ne doit pas masquer le fait que la communication en général n'est ni univoque ni unilinéaire. Aucun discours ne peut pas être entièrement dépourvu de signification seconde ou autre[7].

Et nous avons choisi la méthode d'analyse thématique pour explorer les thématiques très récurrentes dans ce corpus qui évoque l'identité tsimihety ou sakalava ; elle s'y intéresse à faire réfléchir le lecteur sur la conciliation entre les critiques choisies et les thématiques. Philippe Chardin revient sur la notion de thème dans l'ouvrage de Pierre Brunel et Yves Chevrel dans son

article qui a pour titre : "Thématique comparatiste" et il relève de divers termes employés indifféremment à la place du "thème", comme motif, idée, élément, type, figure[(8)] etc. Il en fait ensuite à sa remarque : "Il est frappant de constater en effet à quel point, dans les meilleurs ouvrages, toute exigence de conceptualisation ensemble délibérément abandonnée dès qu'on en arrive à la question des "thèmes", comme si l'on entrait alors dans le domaine du hasard du mouvement du fluctuant, du "sublunaire", en termes aristotéliciens"[(9)].

D'une manière générale, la lecture thématique a pour but de dévoiler toute la cohérence, d'articuler tous liens secrets entre les différents éléments personnifiés, connotatifs, figurés et symboliques dispersés dans ce chant. Daniel Bergez la précise : "La lecture thématique ne se présente jamais comme un relevé de fréquences ; elle tend à dessiner un réseau d'associations significatives et récurrentes ; ce n'est pas l'insistance qui fait sens, mais l'ensemble des connexions que dessine l'œuvre, en relation avec la conscience qui s'y exprime"[(10)].

L'étude thématique consiste à établir une recherche approfondie et détaillée de l'ensemble des éléments qui constituent le chant de la louange de l'esprit "tromba". En d'autres termes, la lecture thématique représente l'analyse approfondie des éléments symboliques, connotatifs, personnifiés et figurés dispersés dans les termes utilisés par la société dans ce chant.

Notre travail se divise ici en deux parties, à savoir dans la première partie nous allons faire l'analyse formelle et contenu de ce chant et dans la deuxième partie, nous allons étudier ses fonctions sociales.

1 - Analyse formelle et contenu du chant :

Formellement, ce chant est poétique ; il possède trois strophes et toutes les strophes connaissent l'anaphore imposée par le son (e) qui est une vocalisation nécessaire à la chanson. On remarque également que chaque strophe est composée de quatre

vers du même matériau linguistique. Nous interprétons cette répétition anaphorique comme une adjonction de la valeur superlative dans la célébration du "Boeny".

1. Rythme des paroles anaphoriques dans le chant :

Dans la première strophe, Manaña Boeny, littéralement : "posséder Boeny" est prononcé quatre fois ; dans la deuxième strophe, "koezy Boeny", littéralement : "louer Boeny" est énoncé quatre fois ; enfin, Manjaka Boeny, littéralement "Régner Boeny" est prononcé quatre fois dans la dernière strophe. Et le rythme des instruments musicaux est constitué par le son de l'accordéon, par le son des battements des mains et par le son du tambour.

2. Rythme des paroles anaphoriques dans la première strophe :

L'anaphore fait partie de la figure de rhétorique classée dans le type microstructural, c'est la vérité la plus élémentaire de la répétition dans le style poétique. Elle se définit, selon Henri Morier, comme une reprise d'un mot ou d'un groupe de mots au début des phrases ou des vers qui sert à exprimer les différentes idées ou des sentiments d'insistance(11). Le groupe de mots repris successivement dans la première strophe forment ici une sorte de rythme harmonieux car la présence de l'anaphore y est assez frappante ; elle est aussi comme un référant dans ce texte poétique et lyrique dans la communication avec le monde au-delà, le monde des ancêtres. Autrement dit, il y a un rapport entre la structure anaphorique de ce chant dans la première strophe et son contenu, ce qui signifie d'abord la forme concise de l'expression littéraire, surtout la poésie ; celle-ci est aussi depuis la nuit du temps liée au chant religieux parce que la structure anaphorique scandée projette enfin en quelque sorte son contenu concernant sa fonction invocatrice pour la recherche de l'harmonie dans le culte de possession de l'esprit D'Andriamandisoarivo où la logique trouve sa pertinence. Il s'agit d'une forme d'expression des Malgaches fidèles et conservateurs de culte des ancêtres des rois de manifester leur croyance en esprit d'Andriamandisoarivo, c'est-à-dire dans les passages

répétitifs Manaña Boeny, littéralement : "posséder Boeny" imposés par le son (e) dans chaque vers dans la première strophe marque une de leurs manifestations ferventes envers cette divinité en tant que la raison d'être de la liturgie dans ce culte de possession. Donc, la parole accompagnée par la musique, soit par la simple musique du verbe ou la musique produit par des battements des mains avec tambour et de l'accordéon est ici toujours associée à la manifestation religieuse.

Ce chant de la louange de l'esprit tromba Andriamandisoarivo n'est pas seulement lié à la vie des Tsimihety et les autres Malgaches en tant que leur patrimoine culturel, mais il est considéré par eux-mêmes comme moyen parfait de l'éducation morale malgache dans la mesure où il sort de ce qu'on entend par une mémoire collective et exprime l'ancrage identitaire malgache dans le domaine de la religion. Cet ancrage identitaire malgache est amplifié par la deuxième strophe anaphorique suivante.

3. Rythme des paroles anaphoriques dans la deuxième strophe :

Le rythme des paroles anaphoriques et le rythme des instruments musicaux avec la vocalise du son (e) dans chaque vers dans la deuxième strophe : "Koezy Boeny", littéralement louer Boeny ne sont pas une monotonie de ce chant, mais un symbole de la convivialité et de l'égalité des gens pendant la cérémonie de l'esprit "tromba" pour saluer l'arrivée de l'esprit parce que tout le monde y est quasiment sur les mêmes pieds d'égalité devant l'esprit tromba du roi fondateur du royaume sakalava ; et tout le monde l'adresse le terme "koezy", c'est une salutation adressée aux souverains et à tous les esprits "tromba" chez le Tsimihety et les Sakalava selon l'idée de Robert Jaovelo Dzao(12). Ici, "koezy Boeny" est équivalent de : "Que votre Altesse soit bénie Boeny". Ceci montre que la cérémonie de l'esprit "tromba" est une tradition sociale chez les Tsimihety et les Sakalava pour manifester toujours la légitimation de la royauté sakalava, elle y est aussi une référence religieuse absolue dans la

mesure où elle prend le deuxième rang dans la liste de la litanie lors d'invocation sacrée, le "jôro" après le Dieu créateur. Cela signifie l'immortalité de l'homme par la croyance de la divinité des ancêtres. Le pouvoir du roi dans le monde des ancêtres est survécu par le phénomène du "tromba" car il est encore vénéré par ses sujets et il continue d'entreprendre ses actions envers les vivants, d'où l'aspect du patrimoine immatériel dans ce phénomène. Selon la définition de l'harmonie dont nous faisons état dans ce travail, un des traits de cette harmonie dans ce chant est la relation des vivants avec les âmes des ancêtres. C'est donc cela dont il est question du patrimoine dans cette cérémonie du "tromba". C'est là qu'on réside la quête de l'harmonie qui est la motivation essentielle de la production littéraire malgache. Cette motivation ne cesse de scander par les paroles anaphoriques avec le son de la musique qu'à la troisième strophe.

4. Rythme des paroles anaphoriques dans la troisième strophe :

Un autre terme dans ce chant explique cette survivance de son royaume et de son pouvoir, il s'agit de : "Manjaka Boeny", littéralement : Régner "Boeny" qui est exprimé de manière anaphorique. La survivance de ce roi est d'abord au niveau du phénomène "tromba", elle est exprimée de manière anaphorique et scandée avec les sons de la musique dont les premiers groupes des mots de chaque strophe constituent comme appels chantés par les femmes choristes qui présentent les différentes formes de la vénération de l'esprit "tromba Boeny" et les deuxièmes groupes des mots à la fin de chaque strophe constituent l'épiphore comme réponses chantés par les chœurs et imposées par la vocalise du son (e) dans chaque vers de ces quatre strophe qui consiste à amplifier de manière plus rythmique que mélodique le chant sous influence de la musique africaine(13) selon l'analyse fait par Mireille Mialy Rakotomalala pour manifester la croyance fervente des fidèles de cet esprit.

Leur croyance se présente non seulement dans le royaume

sakalava, mais elle s'étend dans d'autres régions de Madagascar, voire à l'extérieur du pays comme les pays du Sud-Ouest de l'Océan Indien par le biais des personnes "saha" ou médiums qui s'y éparpillent à cause de la relation culturelle et historique avec ces pays et les esprits "tromba" continuent d'agir dans la vie des vivants et nous croyons que parmi lesquels on trouve probablement le "Boeny". Sudel Fuma, un historien réunionnais avait parlé de la présence des traditions orales malgaches comme les chansons et les contes apportés par les Malgaches du Sud–Est de Madagascar, dans le pays tanosy de Fort-Dauphin déporter à l'Ile de Bourbon. L'image du roi dieu vivant et l'objet d'un culte sacré y étaient avec les traditions orales de ces Malgaches expatriés(14).

2 - Fonctions sociales de l'esprit tromba :

L'esprit "tromba" a des fonctions sociales si importantes pour les Malgaches traditionnistes dans la mesure où ses fonctions sociales se tournent au tour de la recherche de bien être de l'homme dans le social. Elles se présentent comme d'un moyen thérapeutique de différentes sortes de pathologies. Sachant qu'on arrête le chant après la salutation de l'esprit à l'assistance et à son médiateur. L'esprit "tromba" peut commencer à assumer ses fonctions sociales bien que cette poésie lyrique ait en quelque sorte un effet placebo pour un patient avant et pendant son traitement car sa mélodie avec son rythme pénètre en profondeur de son âme et le rend stable grâce à l'harmonie de la musique.

1. Tromba un moyen thérapeutique :

Après notre expérience du terrain de recherche, nous considérons que le "tromba" est une sorte de thérapie polyvalente traditionnelle ; il soigne les plaies internes, externes et tous les maux qui touchent le corps, voire l'esprit. La source de ces maux peut être différente.

2. Tromba comme moyen de la pathologie physique et sociale :

La source des maux peut être par la transgression d'un

tabou qu'on hérite des ancêtres ou transgression d'un tabou prescrit par le "tromba" pour son médium lui-même, soit pour son patient. Elle peut être par l'ensorcellement d'une ennemie dans le monde socio-professionnel par l'esprit jaloux et rancunier, soit par deux personnes rivales. Elle peut être comme le problème d'ordre amoureux comme la recherche de compagnon et de progéniture. Tout cela peut entrainer des pathologies physiques et pathologiques sociales qui détruisent la vie humaine selon les simples prescriptions indiquées par l'esprit ou le résultat de sa divination, de son "sikidy". Toutes ces pathologies peuvent traiter aussi par le "tromba" à l'aide du médium à base des plantes de tout genre, par l'hydrothérapie : par le bain dans la cascade, par les cures thermales et balnéaires. La libération par la parole comme celle de "tromba" peut considérer comme moyen de guérison appelée logothérapie. "L'ampangataka", littéralement, "celui qui demande" exerce ses activités professionnelles comme médiateurs entre les assistants et le médium dans la mesure où l'esprit "tromba" ne parle pas forcement au langage de tout le monde mais du langage ésotérique. On a besoin donc de lui pour organiser la cérémonie de transe : avant, pendant et après la transe et de traduire le langage de l'esprit au patient et à l'assistance.

3. Tromba comme une maladie :

L'installation de l'esprit du "tromba" pour une personne hantée par cet esprit exige un sacrifice de zébu et cette cérémonie est dirigée par les "sahabe", les doyens de médium. La couleur rouge du sang de cette bête à sacrifier est porteuse d'une force conjuratoire contre le mal, le mauvais destin et les esprits maléfiques qui réclament le sang. C'est pourquoi, à l'occasion de la fête du bain des reliques chez les Tsimihety et les Sakalava, le sang du zébu sacrificiel sert à boire et à asperger les assistants. En plus, le sang est comme la nourriture par excellence des ancêtres et des autres divinités assimilées. C'est pour cela que l'orant fait verser le sang de zébu sacrificiel en

libation devant le "toñy" ou autour de l'autel du "tromba". Chez les Tsimihety, il y a deux sortes de "toñy" : le "toñy du tromba", autel du "tromba" et le "toñy" d'un village, autel des ancêtres pour chaque village.

Le sang est sacré, générateur de vie et un liquide vital dont manquent les morts. C'est ainsi, la personne en train de perdre sa vie doit en boire. C'est toujours dans cette même optique qu'il sert à abreuver le possédé épuisé et en train de perdre la vie à cause de la transe afin de lui redonner la force vitale. Et, ce breuvage du sang vise également à apaiser la colère de l'esprit maléfique qui rend malade le possédé. Et enfin, l'aspersion du sang signifie aussi la purification. Elle implique alors la sacralisation.

A son arrivée, au lieu de boire, l'esprit "tromba" commence à consacrer tous les adeptes en leur versant de boisson sacrée sur une pièce de rituelle appelé "vola malaza" (argent célèbre) posée sur la tête. C'est le rite de purification et d'intégration sociale. C'est-à-dire, il intègre les vivants dans la société des esprits. Après ce rite de purification, le breuvage sacré est consommé à la fois par l'esprit "tromba" et l'assistance, durant lequel l'encense brûle sans cesse et le chant avec la danse continue de résonner ; les musiciens avec assistant jouent et chantent des diverses chants destinés pour les "tromba" pour tenter un chant et une musique préféré par le prétendant esprit à invoquer chez une personne hantée. Dans cette perspective, le breuvage sacré est un moyen de renforcer les liens socio-ancestraux. Eileen Southern souligne aussi les liens existant entre la religion et la musique avec la danse dans la vie quotidienne de l'homme et il dit : "Comme la musique de la cérémonie, il avait des danses pour la guerre, le mariage, l'initiation, la mort, la religion, les rites de fertilité et tous les autres événements importants de l'activité de l'homme"(15).

Donc, le "tromba" est une pratique de sceller les liens entre les vivants et le monde au-delà. La musique, le chant et la danse

sont comme des interfaces dans leur relation. Cette communion socio-sacrale s'exprime aussi par la participation des jeunes ayant encore leur père et mère vivants à la cérémonie religieuse et par l'importance de l'eau lustrale avec la trace blanche du kaolin sur le front du "tromba" et sur le front de certains fidèles. Elle symbolise la pureté et la sacralité de la vie. Ainsi, elle est le symbole de la fonction sacrale du "tromba". Mais, les jeunes ayant leurs parents vivants symbolisent la jeunesse et la vie intégrale, bien assise et équilibré dans la mesure où ils sont non coupés de la source de vie que sont les parents. En effet, le culte de possession vise que l'enfant boive indéfiniment à la source de vie et que les parents aient une longévité.

4. Le fanompoambe un bain comme moyen de la purification :

Le fanompoambe est un terme utilisé par les Sakalava du Boeny et par les Tsimihety pour désigner le bain des reliques royales qui est célébré chaque année à Mahajanga. Il consiste à désigner un évènement grandiose assisté par un grand nombre des personnes pour vénérer les esprits des rois par le bain de leurs reliques : les reliques d'Andriamisara, d'Andriandahifôtsy d'Andriamandisoarivo et d'Andriamboeniarivo qui se fait chaque année à Mahajanga. Ceci dit que le fanompoambe est un évènement social et religieux qui demande la participation de chacun en tant que patrimoine immatériel et une forme de représentation imaginaire collective malgache pour ceux qui sont fidèles de culte des ancêtres. Le culte de possession lors du bain des reliques royales est une forme de la croyance dans la religion traditionnelle ; durant laquelle il y a des danses, des chants de louange à la divinité des ancêtres royaux.

On boit aussi avec grand festin de la consommation du riz et de la viande de zébu pour exprimer la communion socio-sacrale entre les vivants et les ancêtres royaux. La viande sacrificielle est consommée à la fois par les divinités et les vivants dans la mesure où une partie de la viande venant de différentes parties du zébu est offert aux divinités et les autres aux vivants.

La beauté de cette poésie lyrique est également dans le dédoublement de sa référence qui permet de le comprendre comme la projection des équivalences paradigmatiques sur l'axe syntagmatique selon la formulation de la fonction poétique de Roman Jakobson(16) au sein de la communication. En effet, on peut y voir des structures anaphoriques et épiphoriques, ou autres comme la répétition rythmée de la vocalise du son (e) de chaque fin des vers au niveau de la projection de la forme au sein du contenu.

C'est aussi l'occasion des vivants principalement les médiums avec les adeptes de cette religion de sanctifier eux-mêmes, de nouveau, leur pouvoir magico-religieux avec les esprits des souverains sakalava descendant des Zafinifôtsy et Zafinimëna afin qu'ils puissent réaliser leur mission thérapeutique et révélatrice ; que les souverain au trône y profitent aussi de revivifier leurs pouvoirs politiques dans la société. Que nous qualifions le "fanompoambe" comme un pèlerinage à la source, au berceau de culte du "tromba" à Mahajanga.

Conclusion :

La cérémonie de culte de possession ne peut se faire sans la participation de chacun, des choristes, de la soliste, des musiciens. C'est l'accomplissement de ces différentes actions qui détermine la réussite de l'entreprise. Les figures de style dans ce chant sont comme une marque du caractère fervent des participants à la cérémonie du "tromba". Pour eux, "Boeny" est à la fois le nom de l'esprit "tromba" et le nom du royaume sakalava fondé par Andriamandisoarivo dont la capitale est Mahajanga. Cela est le résultat de la lecture stylistique et sociocritique de cette poésie lyrique ; cette lecture est comme une sorte de transformation de manière esthétique effectuée au chant en tant qu'acte du langage. Elle repose entièrement sur des mots arrangés à l'avance, sur des groupes de mot préfabriqués dans la production poétique, dont le sens ne tient pas aux choses, mais à

leur rôle dans un système de signifiants afin qu'il devient comme un discours discursif qui vise à aboutir un fait social comme le phénomène du "tromba". Leur ambiguïté ou leur pouvoir suggestif, loin d'être, comme le veut l'interprétation habituelle, une polysémie suractivée, est un filtrage par des interférences structurales. Les combinaisons verbales dans cette poésie lyrique changent d'aspect ; leur sens se modifie constamment avec la progression de la lecture. D'où la polysémie du langage poétique par sa lecture textuelle selon l'idée de Michael Riffaterre(17). Selon la définition de l'harmonie dont nous faisons état dans ce travail, un des traits de cette harmonie est la relation des vivants avec les âmes des ancêtres ; il est aussi un aspect du patrimoine immatériel dans ce phénomène religieux. C'est donc cela dont il est question dans cette cérémonie du "tromba".

Notes :

1 - Guy Razamany : Poétisation du proverbe dans la production littéraire tsimihety, Thèse de Doctorat en littérature malgache, Université de Toliara, 2014, pp. 5-6.

2 - Nativel Didier et Rajonah Faranirina : L'île et son continent, dans Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques, ouvrage collectif, Karthala, Paris 2007, pp. 9-10.

3 - Mireille Rakotomalala Mialy : Histoire et évolution de la musique traditionnelle malgache, Madagascar fenêtre. Aperçus sur la culture malgache, 2006, p. 137.

4 - Pascal Lahady : Le culte betsimisaraka et son système symbolique, Ambozontany, Fianarantsoa 1979, p. 29.

5 - Hanitra Sylvia Andriamampianina : La Malgacheité dans la modernité et dans l'expression française, à travers la poésie malgache contemporaine d'expression française, Thèse de Doctorat ès Lettres, Université de Toliara, 2004, p. 83.

6 - Pierre Barberis : Bergez Daniel dans l'Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Dunod, Paris 1996, p. 123.

7 - Jean Michel Adam : Le texte narratif, Nathan, Paris 1985, p. 199.

8 - Philippe Chardin : Thématique comparatiste, in, Pierre Brunel et Yves Chevrel : Précis de la littérature comparée, P.U.F., Paris 1989, p. 163.

9 - Ibid., p. 166.

10 - Daniel Bergez et alii : Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Dunod, Paris 1996, p. 102.
11 - Henri Morier : Dictionnaire de rhétorique et de poétique, P.U.F., Paris 1998, p. 114.
12 - Robert Jaovelo Dzao : Mythes, rites et transes à Madagascar, Ambozontany Analamahitsy et Karthala, Antananarivo et Paris 2005, p. 247.
13 - Mireille Rakotomalala Mialy : Pratique musicale à Madagascar, Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, KABARO, Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société Vol. 2-3, Ed. l'Harmattan, Université de La Réunion, Paris et Saint-Denis 2004, p. 69.
14 - Sudel Fuma : Aux origines ethno-historiques du Maloya réunionnais traditionnel ou Le maloya réunionnais, une expression d'interculturalité indiaocéanique, Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, KABARO, Revue internationale des Sciences de l'Homme et de la Société Vol. 2-3, Ed. l'Harmattan, Université de La Réunion, Paris et Saint-Denis 2004, pp. 208-209.
15 - Eileen Southern : Histoire de la musique noire américaine, traduit de l'américain par Claude Yelnick, Buchet-Southern, Paris 1976, p. 27.
16 - Cf. Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, Tome II, Minuit, Paris 1963, pp. 210-211.
17 - Michael Riffaterre : La production du texte, Seuil, Paris 1979, p. 25.

Références :

1 - Adam, Jean Michel : Le texte narratif, Nathan, Paris 1985.
2 - Andriamampianina, Hanitra Sylvia : La Malgacheité dans la modernité et dans l'expression française, à travers la poésie malgache contemporaine d'expression française, Thèse de Doctorat ès Lettres, Université de Toliara, 2004.
3 - Barberis, Pierre : Bergez Daniel dans l'Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Dunod, Paris 1996.
4 - Bergez, Daniel et al.: Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Dunod, Paris 1996.
5 - Chardin, Philippe : Thématique comparatiste, in, Pierre Brunel et Yves Chevrel : Précis de la littérature comparée, P.U.F., Paris 1989.
6 - Didier, Nativel et Rajonah Faranirina : L'île et son continent, dans Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques, ouvrage collectif, Karthala, Paris 2007.
7 - Dzao, Robert Jaovelo : Mythes, rites et transes à Madagascar, Ambozontany Analamahitsy et Karthala, Antananarivo et Paris 2005.
8 - Jakobson, Roman : Essais de linguistique générale, Tome II, Minuit,

Paris 1963.
9 - Lahady, Pascal : Le culte betsimisaraka et son système symbolique, Ambozontany, Fianarantsoa 1979.
10 - Mialy, Mireille Rakotomalala : Histoire et évolution de la musique traditionnelle malgache, Madagascar fenêtre. Aperçus sur la culture malgache, 2006.
11 - Morier, Henri : Dictionnaire de rhétorique et de poétique, P.U.F., Paris 1998.
12 - Razamany, Guy : Poétisation du proverbe dans la production littéraire tsimihety, Thèse de Doctorat en littérature malgache, Université de Toliara, 2014.
13 - Revue des Sciences de l'Homme et de la Société Vol. 2-3, Ed. l'Harmattan, Université de La Réunion, Paris et Saint-Denis 2004.
14 - Riffaterre, Michael : La production du texte, Seuil, Paris 1979.
15 - Southern, Eileen : Histoire de la musique noire américaine, traduit de l'américain par Claude Yelnick, Buchet-Southern, Paris 1976.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 157 - 169
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Etude archéohistorique et architecturale du Medracen

Dr Meriem Seghiri Bendjaballah
Université Paris Nanterre ARSCAN, France

Résumé :

Le présent article s'intéresse aux monuments funéraires préhistoriques en Afrique du Nord, à travers l'étude archéohistorique et architecturale du mausolée royal numide Medracen. La question posée est comment l'architecture funéraire peut-être utile dans la compréhension des sociétés ancestrales ? Malgré la partie importante qu'occupent ces monuments dans la carte patrimoniale archéologique de l'Algérie, la majorité se voit affrontée à la l'oubli et la disparition. Il est important de l'étudier, de le documenter et de veiller à sa valorisation pour permettre une continuité entre passé, présent et avenir. Afin d'atteindre nos objectifs, nous adopterons une approche historique. Ainsi que des outils mobilisés tel que l'observation, pour l'analyse des données, qui sont essentiellement les recueils d'archéologie et les récits historiques.

Mots-clés :

monuments funéraires, Algérie, Medracen, ruines, valorisation.



Archeohistoric and architectural study of Medracen

Dr Meriem Seghiri Bendjaballah
Paris Nanterre University ARSCAN, France

Abstract:

This article spots the lights on the prehistoric funerary monuments in North Africa through the archeological and architectural study of the Numidian Royal Mausoleum Medracen. The question asked is how can funeral architecture be useful in understanding ancestral societies? Despite the fact that these monuments occupy an important part in the archeological heritage map of Algeria, the majority are facing the danger of oblivion and disappearance. Therefore, it is crucial to study it, to document it, and to make sure that it is used to ensure continuity between the past, the present and the future. To achieve our goals, we will take a historic approach. As well as mobilizing tools such as observation, for the analysis of data, which is essentially the archeological collections, and historical stories.

Reçu le : 19/5/2019 - Accepté le : 7/7/2019
myriamseghiri39@gmail.com

Keywords:

funerary monuments, Algeria, Medracen, ruins, valorization.



Introduction :

La ville de Batna, riche en patrimoine archéologique, compte parmi les villes les plus anciennes, représentant une portion du territoire algérien, qui a été convoitée par nombreuses civilisations, numide, romaine, byzantine, vandale, ottomane et française.

L'Aurès présente un cas d'étude illustratif dans la mesure où son patrimoine funéraire est innombrable. Le Medracen, notre cas d'études est le plus ancien mausolée royal antique d'Afrique du nord, situé à 100 km au sud de Constantine, au Nord de la Wilaya de Batna entre Aïn Yagout et El Mader, région de Boumia, à proximité d'une nécropole sur une distance de 2 km et une dizaine de tumulus(1). Le tombeau est un monument accueillant le corps du défunt, qui était enterré selon un rituel et des pratiques funéraires spécifiques, ou tout simplement élevé pour rendre hommage à un personnage.

Ce joyau de l'histoire a fait l'objet de plusieurs études, en intéressant plusieurs chercheurs, historiens et archéologues. Son exclusivité est cette architecture autochtone berbère assimilée à des influences architecturales mixte ente puniques, grecques, romaines et égyptiennes.

1 - Les premières descriptions dans l'histoire :

Contrairement aux autres mausolées comme le mausolée royal de la Maurétanie, Medracen, n'a pas été cité par les anciens auteurs qui s'intéressaient à l'histoire de l'Afrique du Nord, comme Strabon, Pompnius Mela et Hérodote. Sa première description remonte aux récits de l'historien arabe El Bekri, au moyen âge, dans ses récits. Par la suite, plusieurs descriptions ont succédé et les plus connues sont celles d'Ibn Khaldoun et des archéologues français comme Brunon, Becker et Camps.

2 - Etude historique et étymologie :

Plusieurs appellations ont été attribuées au Medracen, Madr'azen, Medrachem, Medghassem, Maidgh-assem, Medr'cen et Madracen. Les auteurs travaillant sur le tombeau ont légué ces nominations d'après la prononciation entendue.

Le tombeau a été décrit pour la première fois par Abou Ubid el Bekri, dans son livre "Massalik el Mamaalik", traduit par le Baron de Slane (description de l'Afrique septentrionale).

Dans son livre, Ibn Khaldoun disait "Certains généalogistes s'accordent à rattacher toutes les branches du peuple berbère à deux souches principales : celle de Bernés (ou Bornès, ou Bornos) et celle de Mardis (ou Maghdis, ou Madès, ou Madghous, ou Madrous), cette dernière occupant les montagnes de l'Aurès".

Le général Carrette appela le Medracen "Madracen", le monument est consacré aux descendants de Madrès, qui se trouve dans l'Aurès.

De ce fait, Medracen est le pluriel de Madrès ou Madrous, ce qui désigne une ancienne famille. De là, d'après Carette, la sépulture commune des descendants de Madrès avait été désignée par le nom même de ceux qui y étaient déposés. Quant au docteur Leclerc, il adhéra à l'opinion de Carette, en pensant que le Madras'en est le tombeau de la famille de Massinissa, dont il fait remonter l'origine jusqu'à Madrès, ou Syphax(2).

Le Rabbin Cahen tira l'origine de Madracen de la racine (Dour) ou (Dar), qui est dans les langues sémitiques à une double acceptation : la première est le cercle ou la forme ronde et le deuxième est l'habitation où la demeure. Le Madracen semble s'adapter à cette acceptation, car il est construit en rond et qu'il s'y trouve des chambres, des voutes, un hypogée, qui pourraient en faire une demeure, donc Madracen signifierait la demeure d'eux (les hommes célèbres du pays, et par conséquent les chefs, les rois).

Une autre origine de l'appellation du tombeau "Madras'en" est sa situation à l'extrémité d'une plaine dite El-Mader, ainsi

que la tribu occupe ce pays porte le nom de Haracta-Madrès[3].

Enfin, l'étude de Gabriel Camps, qui se repose sur les noms de régions. Il disait "Le plus ancien, le Djedar (nommé A) n'est pas antérieur au V[ème] siècle. Ces monuments sont donc plus récents que ces mausolées, or le territoire sur lequel sont construits les Djedars appartenait au douar Madroussa. Ce nom est la forme plurielle arabisée de Madres et équivaut exactement au berbère Medracen"[4].

Nous pensons d'après cette étude historique et étymologique, que Medracen comme s'est écrit du Madrous ou Madghis et qu'il désigne une ancienne famille berbère.

3 - La datation du tombeau :

Datation de Stéphane Gsell[5]: s'est basé dans sa datation sur le caractère mixte de l'architecture du Medracen. Le tombeau est un monument indigène, qui est un énorme tumulus, revêtu d'une chemise gréco-punique, dont la colonnade est grecque et la corniche est phénicienne, probablement du III[e] siècle avant J.-C.

Gsell a remarqué l'emploi de l'ordre dorique ainsi que la gorge égyptienne dans le Medracen et dans le tombeau de Souma el Khroub, près de Constantine. Les colonnades doriques de la Soumaâ ont été datées du II[ème] siècle avant J.-C. De là, Gsell pensa que Medracen est de III[ème] siècle, pas loin de cette date.

La datation de Gabriel Camps[6]: s'est basé sur la datation d'âge du bois utilisé dans le plafond de la galerie, Il effectua des prélèvements dans les poutres de cèdre et de les analyser par la suite.

Deux échantillons provenant de poutres différentes furent respectivement datés par la technique de Carbonne 14 par les laboratoires de :

Gif-sur-Yvette : (Gif 1671 : 2270 plus au moins 110 ans soit 320 plus au moins 110 av. J.-C.) 320 av. J.-C.

Alger : (Alg 21 : 2170 plus au moins 155 ans soit 220 plus au moins 155 av J.-C.) 220 av. J.-C.

Quant aux tables de corrélation dendrochronologiques, une

autre technique adoptée par le Laboratory of Osotope Geochemistry de l'Université d'Arizona donna les dates suivantes 403 plus au moins 53 av. J.- C. et 286 plus au moins 42 av. J.-C.

En revanche, les cèdres utilisés par les constructeurs du Medracen avaient été abattus longtemps auparavant afin que le bois bien sec puisse résister à l'énorme poussée des matériaux accumulés au-dessus de la galerie.

Nous pouvons conclure concernant la datation du Medracen qu'il fut construit soit à la deuxième moitié du II^ème^ siècle avant J.-C, ou le début du III^ème^ siècle avant J.-C. Il ne pourrait pas être postérieur à 200 av. J.-C.

4 - Interprétation archéologique :

Gabriel Camps considère que le Medracen est cette belle rencontre des influences gréco-orientales introduites par Carthage et de la tradition protohistorique berbère. Il appartient à la grande famille de Bazinas et cela quels que soient leur âge et leurs aménagements intérieurs. "Construits au cours des siècles obscurs, ces monuments (Médracen et le mausolée royal de la Maurétanie), quelle que soit la date qu'on puisse leur attribuer, peuvent être revendiqués par la Protohistoire dans la mesure où leur structure répond à des traditions indigènes antéhistoriques ; ils ne doivent à l'étranger qu'une "mise en page" architecturale"(7).

D'ailleurs, Stéphane Gsell a mentionné dans son ouvrage les monuments antiques de l'Algérie que : "ces deux tombeaux (Médracen et Tombeau royal de la Maurétanie) sont des monuments indigènes revêtus d'un manteau d'origine étrangère".

H. Thiersch avait souligné que le Medracen n'est qu'une manifestation d'une architecture royale numide hellénistique. Inspirée du mausolée d'Alexandre (dans sa dernière version du III^e^ siècle av. J.-C.). Cette architecture est adoptée par les rois et les princes numides pour se donner une nouvelle image.

Cette thèse est développée et enrichie par F. Coarelli et Y.

Thébert qui attestent la parenté des tombeaux circulaires avec le mausolée d'Auguste, inspiré quant à lui de la tombe d'Alexandre le Grand. Les différentes parentés énumérées sont, entre autres, le niveau circulaire, le décor sculpté, le tertre de terre réservé au couronnement de l'édifice.

Selon Yvon Thébert et Filippo Coarelli, le Medracen doit être compris comme le signe d'une nouveauté historique et culturelle. ces deux archéologues et historiens considèrent que le Medracen, comme les autres grands mausolées numides, ne doit pas être interprété comme la manifestation de la continuité culturelle locale, par comparaison avec les bazinas, mais par comparaison avec les mausolées hellénistiques comme le signe d'une rupture dans la société numide : les souverains numides adoptent le vocabulaire architectural et funéraire des grands royaumes hellénistiques et manifestent ainsi leur insertion dans le monde méditerranéen et leurs ambitions : "par son tombeau, la nouvelle dynastie proclame que les temps ont changé".

Quant à F. Rakob, il refuse tout rapport entre l'architecture des édifices romains et numides et maintient l'idée de la tradition locale. L'aspect des tumuli à couronnement pyramidal (le mausolée de la Maurétanie et le Médracen) n'a été observé que beaucoup plus tard dans les Djedars près de Tiaret.

5 - Etude architecturale :

Medracen, forme et dimensions : de base cylindrique, de 58.86 m de diamètre et haute de 4.43 m, elle est entourée de 60 colonnes engagées à chapiteaux doriques. La partie sommitale et tronconique est composée de 24 gradins et haute de 13.92 m. Le mausolée se compose d'une partie extérieure et une partie intérieure :

La partie extérieure : constituée d'un socle cylindrique surmonté d'un tronc de cône en degrés et la surface du revêtement.

La partie intérieure : constituée de l'entrée, la galerie et la chambre sépulcrale.

L'architecture du Medracen tire à la fois ses origines des

traditions protohistoriques berbères, des modèles grecs de Sicile et des souvenirs orientaux. Les constructeurs avaient opéré une synthèse de l'ordre dorique, de la corniche à gorge égyptienne et les colonnes lisses sans base.

1. Techniques et matériaux de construction :

Le monument a été construit en pierres de taille, sur un tuf tendre qui n’est qu’à 70 cm au-dessous du sol naturel. Les artisans qui ont travaillé à la construction du Medracen ont emprunté les pierres aux carrières provenant de la côte proche. Selon Brunon, les pierres utilisées ont été extractées de Djebel Tambel près du lac Djendeli. Les gisements de Bouaarif. Les artisans ont employé le cèdre pour la fabrication des poutres et des crampons, à cause de sa résistance et dureté. La source de ce bois était les forets voisins de Belezma. On a aussi utilisé le plomb afin de sceller la structure. En l’extractant des anciennes mines du mont de Bouarif. La technique utilisée dans la construction du Medracen est "Opus Quadratum". Le soubassement du Medracen est bâti directement sur le sol, on trouve sur ce dernier un autre soubassement en retrait de 20cm, sur lequel s’appuient les colonnes.

Le parement extérieur qui est le revêtement du mausolée soubassement, colonnes et gradins est construit de grands blocs de pierres de taille, en calcaire blanc légèrement jaunâtre comme tous les matériaux employés à Lambèse et à Timgad. Ces pierres en calcaire sont disposées en assisses horizontales superposées, par un système de queues d’aronde en plomb, solidement liées les unes aux autres et en raisonnant sous le choc. Le travail de ces pierres de taille dégage de la perfection et la finesse, il suffit de regarder les joints entre les différents blocs et la ligne générale qui s’en dégage derrière le parement de revêtement, il en existe un autre construit de dalles de calcaire compact et de couleur à tendance rose, d’une épaisseur de 10 à 20 cm. Ce mur est distingué aux endroits ou le revêtement extérieur a été détruit. Sur ce mur intérieur, repose

une première couche de gradins faite de pierres dégrossies, bien parementées, qui ont la même taille et disposées en ordre sans mortier. L'intérieur du Medracen est rempli de fragments de grés de toute grosseur, de toutes les nuances.

2. Les éléments architectoniques :

Les fausses portes : le Medracen contient des traces de trois fausses portes, qui le divisent en trois parties similaires, deux entres elles existent toujours, tandis que la troisième a presque disparu. Ces traces de fausses portes étaient reconnues la première fois par Becker en 1854, mais il ne les a pas détaillés. Selon Camps, au sud est et au nord-est, l'entre colonnement présente une moulure qui occupe la hauteur des deux dernières assises sous l'architrave. Ces moulures ont été inspirées des constructions religieuses puniques de style égyptisant.

Le rôle des fausses portes n'est pas décoratif et ornemental, ces aménagements architecturaux avaient une autre signification que celle de symboliser la porte du tombeau et au de l'au-delà.

Les colonnes en ordre dorique et la corniche égyptienne : les colonnes du Medracen sont en nombre de 60, comme nous avons cité auparavant. De fausses portes, sculptées en trois points équidistants. Elles sont d'ordre dorique surmontées d'une corniche dont la gorge est égyptienne.

6 - Historique des études architecturales :

La toute première description du tombeau était celle de Abou Ubid el Bekri au 6^{éme} siècle, sous le nom de "Tombeau de Madghous", descendant légendaire des berbères et figuré dans l'arbre généalogique des anciens berbères établi par Ibn Khaldoun.

Les premières études en 1849 et 1850 : Menées par le Capitaine Collineau sous les ordres du Colonel Carbuccia. L'équipe découvrit l'entrée du tombeau située à la hauteur du troisième gradin du couronnement et crut reconnaitre le caveau funéraire dans ce qui n'était que l'escalier donnant accès à la galerie intérieure.

Les deuxièmes études en 1854 : L'architecte Becker décrit le Medracen et corrige les dimensions données par Peyssonel, en découvrant pour la première fois l'existence des fausses portes dont la forme rappelle le style égyptien. Il a aussi donné le nombre exact des degrés du couronnement, 23 degrés.

Les troisièmes études en 1855 et 1856 : Le commandant du Génie Foy a donné pour la première fois une description exacte du tombeau, notamment l'entrée. Il a aussi découvert les ruines d'un avant corps situé à l'est et accolé au monument. L'étude du commandant s'est arrêtée à la sixième marche d'escalier à cause de la dalle qui cache le reste des marches, en laissant penser que c'est la dernière et qu'il est arrivé à la chambre funéraire.

Les quatrièmes études en 1866 et 1867 : Menées par M. le Garde du Génie Bauchetet, ou il a constaté qu'il existe encore quatre marches au-delà de la sixième marche, la dalle qui les cache (citée par Foy et Carbuccia) n'est que des éboulements des pierres, obstrués l'entrée de galerie menant au caveau central.

Les cinquièmes études en 1873 : Cette fois ci, l'équipe désignée par la société archéologique de Constantine a mené des véritables fouilles sur le Medracen, en déblayant la galerie pour atteindre le caveau central.

L'étude de 1873 nous a décrit en détail l'espace intérieur du tombeau, notamment la galerie et la chambre funéraire, en dévoilant les techniques de construction. Elle nous a aussi livré la description des gravures et des inscriptions apparaissant sur la façade du Medracen.

Les dernières études en 1971 et 1973 : Camps a pu pénétrer en 1969 au tombeau, après avoir dégagé l'entrée fermée par les éboulements du 1893 Menées par Camps en 1969, après avoir pouvoir pénétrer à l'intérieur suite aux éboulements de 1893. L'étude de Camps entre 1971 et 1973 reste la plus intéressante concernant le Medracen, ou il a analysé les études établies sur le monument. En corrigeant quelques erreurs commises.

Camps a décrit l'extérieur et l'intérieur du tombeau et reste

le premier qui a procédé à sa datation par C14.

7 - Les inscriptions :

Selon les recueils archéologiques de Constantine publiées en 1893, dans le rapport de Moliner-Violle, Medracen portait des inscriptions et dessins sur ses pierres.

Les dessins sont naïfs incorrects, irréguliers et dissymétriques, ils ont été constatés par les visiteurs, depuis longtemps. Quant aux inscriptions, sont plusieurs, mais elles n'apparaissent que par les effets de lumière produits sur la pierre par le déplacement des rayons solaires. Il existe des inscriptions libyques, néo-puniques, surchargées d'inscriptions arabes et des inscriptions romaines.

Les inscriptions libyques : une seule inscription bien caractérisée trouvée lors des fouilles entreprises en 1873. Elle est en partie détruite ; elle était accompagnée de dessins, parmi lesquels un renard fuyant vers la gauche. Cette inscription se trouve précisément sur l'une des colonnes de la fausse porte du nord est du Medracen.

Les inscriptions néo-puniques : Elles sont nombreuses, des traits fins et nets ont 10 cm de longueur, avec une profondeur égale. Quelques lettres sont très allongées ; elles ont de longues queues remontant brusquement à gauche, ou ils traversent celles qui les précèdent, mais elles sont presque toutes effacées la plus complète se trouve dans la galerie du Medracen.

Les inscriptions romaines : Au pied de mur de façade de l'avant corps Est, se trouve une inscription funéraire romaine. C'est une pierre en forme de caisson sur laquelle se trouve une inscription très fruste.

Les dessins : Ils sont nombreux, des personnages et des animaux (chien, gazelle blessée, renard, chameau). Ils se présentent comme des tableaux isolés sur les entrecolonnements reproduisant des scènes diverses.

Inscriptions arabes : Les arabes ou les populations qui se sont servies de leur écriture ont gravé des invocations à Allah en

lettres du type maugrebin de 15cm de hauteur, 1.5cm de largeur et presque autant de creux. Ces inscriptions couvrent une grande partie de la colonnade du Medracen et elles montent à une époque lointaine.

Les jeux : Des jeux de dames ou de marelle qui sont gravés sur le soubassement du Medracen, sur les gradins du cône et jusque sur la plate-forme.

Dans l'état actuel du Medracen, il est impossible de relever des inscriptions nettes et complètes, le temps et surtout les hommes ont causé des dommages irréparables.

8 - Classement du monument :

Ce joyau de l'histoire est une partie prenante du patrimoine algérien, il a été classé patrimoine national suite au décret du 23 janvier 1968, liste de 1900, et il a été soumis pour figurer dans la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO par les autorités algériennes en décembre 2002.

Le mausolée est menacé par la ruine, figurant dans la liste du patrimoine en péril, classé parmi les 100 monuments les plus en danger sur la planète en 2007 par l'ICOMOS, comme le cas de tous les monuments en Algérie(8).

Nous constatons un très mauvais état de conservation. Le Medracen présente des signes inquiétants de dégradation et de vétusté qui posent des problèmes de réhabilitation et de restauration en vue de sa préservation. Le monument est affronté aux actions destructrices des aléas naturels et anthropiques, livré au vandalisme et au pillage, et surtout à l'inconscience des paysans locaux et les autorités.

Les pierres de taille constituant le tombeau sont menacées de la démolition totale, elles contiennent des brèches béantes notamment les pierres du sommet, permettant l'infiltration des eaux pluviales à l'intérieur du monument.

Au fil des années, le tombeau a subi plusieurs interventions dans l'objectif de le conserver et faire face à sa dégradation continue. Il existe des interventions conservées aux archives

nationales algériennes et d'autres, dont nous ne trouvons aucune information, sauf un descriptif dans les articles des journaux ; les travaux de restauration de 1972 et de 2007. Les enquêtes menées et la consultation des recherches faites sur le Medracen, nous laissent dire que les travaux de restauration étaient plutôt des travaux de destruction du tombeau. La direction de l'urbanisme et de la construction (DUC) de Batna, sous l'égide du ministère de la culture, ainsi que beaucoup d'associations, d'historiens, de chercheurs et d'archéologues ont intervenu pour la sauvegarde du Medracen, mais sans résultats et suite.

Conclusion :

L'objectif de l'étude n'est pas seulement d'élargir et d'éclaircir les connaissances sur le patrimoine archéologique et les monuments funéraires en Afrique du Nord, mais aussi de dévoiler l'état critique dans lequel se trouve ce patrimoine funéraire à travers l'étude du Medracen. L'autre objectif que nous jugeons très important, est de sensibiliser les responsables du secteur de la culture et les citoyens pour porter un intérêt spécifique à ce fragment fragile de notre mémoire et identité.

Notes :

1 - Gabriel Camps : Nouvelles observations sur l'architecture et l'âge du Medracen, mausolée royal de Numide, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1973, Volume 117, N. 3.

2 - Les rois de Numidie descendaient de cette famille et que le monument a dû servir de sépulture à l'un deux "à Massinissa" et ses descendants. Que les rois de Maurétanie, qui descendaient des rois de Numidie ont par imitation, élevé un monument analogue auprès de leur capitale (Cherchell).

3 - Gabriel Camps : op. cit., p. 470.

4 - Stéphane Gsell : Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, T.VI, sans lieu, 1972, pp. 510-512.

5 - Gabriel Camps : op. cit., p. 200.

6 - Thiersch : Die alexandrinische Königsnekropole, Article cité, pp. 89-95. (Concernant les monuments hellénistiques de l'Afrique du Nord et le tombeau d'Alexandre le Grand).

7 - Ce dernier point concerne surtout les mausolées romains et en aucun cas

ceux de Numidie (tombeau de la Maurétanie et le Médracen).
8 - ICOMOS: Algeria mausoleum of Medracen in danger, national report, 2006-2007, Disponible sur www.icomos.org.

Références :

1 - Camps, Gabriel : Nouvelles observations sur l'architecture et l'âge du Medracen, mausolée royal de Numide, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1973, Volume 117, N. 3.
2 - Gsell, Stéphane : Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, T.VI, 1972.
3 - ICOMOS: Algeria mausoleum of Medracen in danger, national report, Germany 2006-2007.
4 - Thiersch: Die alexandrinische Königsnekropole.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 171 - 184
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

La fonction du hakam arabe préislamique survivance et résurgence

Dr Ahmed Serghini
Université de Strasbourg, France

Résumé :

Le présent article est une ébauche consacrée au "hakam" arabe, juge-arbitre de la période préislamique. Elle procède à l'examen de cette fonction à la lumière des données lexicographiques, sociales et historiques disponibles. Elle insiste sur la dynamique interne de la société tribale et son impact sur le déploiement de cette fonction. Pour se faire, elle balise le terrain et l'environnement de l'Arabie préislamique et montre son poids sur cette fonction. Mais, elle pointe surtout la rupture. Comme elle évoque son évolution amorcée depuis l'avènement de l'Islam.

Mots-clés :

arbitre, cadi, médiateur, intercession, devin.



The function of the pre-Islamic Arab hakam Survival and resurgence

Dr Ahmed Serghini
University of Strasbourg, France

Abstract:

This article is a draft of the Arabic Hakam, pre-Islamic arbiter. It shall examine this function in the light of the lexicographic, social and historical data available. It emphasizes the internal dynamics of tribal society and its impact on the deployment of this function. To do so, it marks the ground and environment of pre-Islamic Arabia and shows its weight on this function. But, above all, it points to the rupture. As it evokes its evolution initiated since the advent of Islam.

Keywords:

arbiter, judge, mediator, intercessor, chief of the tribe.



Introduction :

A l'heure où nous rédigeons cet article, les études relatives à la fonction du hakam, aussi bien de l'époque préislamique que celle de l'avènement de l'Islam, ne sont qu'au stade de

Reçu le : 1/6/2019 - Accepté le : 18/7/2019
synergie67@hotmail.fr

balbutiement. Des travaux récents en ont d'ores et déjà souligné la complexité. Certains d'entre eux ont permis de relativiser des conclusions émises un peu hâtivement sur le sujet.

En effet, nous sommes face à une fonction complexe, dont les pourtours devraient être appréhendés à travers une approche pluridisciplinaire. Notre propos ici se veut résolument didactique. Il propose de dresser un aperçu succinct de la fonction du hakam en contexte préislamique et à l'avènement de l'Islam. Il s'intéresse particulièrement au contexte de son éclosion, à ses phases de formation et de son évolution au regard des mutations sociopolitiques et historiques. Il pointe surtout la rupture à l'avènement de l'Islam, comme, il offre une esquisse de l'articulation de cette fonction à celle du qâdî. L'analyse linguistique et lexicographique dévoilera à son tour la richesse sémantique que recèle le terme hakam.

L'actualité relative à cette fonction a été déterminante dans le choix de ce sujet, notamment, à une période où des nations de par le monde réfléchissent à des alternatifs à la justice classique de plus en plus technique, longue et ne vise de surcroît qu'une logique punitive(1).

Dans l'Arabie préislamique, l'absence, jadis de l'état, comme ensemble d'institutions, garant de l'ordre dans la société, avait pour conséquence la naissance de la fonction du hakam ou arbitre, l'équivalent de l'arbitrage ad hoc de nos jours, celui qui est organisé à l'occasion d'un litige particulier sans recourir aux services d'une organisation. Elle est la seule voie de recours permise pour la solution des conflits(2) et représente une étape avancée de la justice privée, car, la grande loi était la vengeance privée. L'attachement des Arabes de la période antéislamique à leur hakam était tel que ni les recommandations du Coran, ni les avertissements qui accompagnèrent le début de l'Islam ne parvinrent à les en détourner, du moins facilement. Les Arabes recoururent à son service en toutes matières n'impliquant pas l'homicide(3). Ce dernier relevait du champ de la vengeance

privée. Le rôle du hakam consistait à rappeler les termes de la coutume(4), parfois à en suggérer une interprétation circonstancielle, dans d'autres contextes, il prodiguait son propre conseil(5). Son autorité n'est pas intrinsèque à sa fonction, mais à l'acquiescement que les parties accordent à sa sentence. Toutefois, ce statut précaire ne le diminuait en rien, puisqu'il avait toute la latitude d'accepter ou de se récuser à l'occasion d'un procès. Son degré de notoriété, lorsqu'il culmine, lui laisse le choix d'exiger en amont les garanties des parties. Le hakam n'appartient pas à une caste à part(6). Il s'agit d'un particulier que les circonstances allaient transformer en raison de ses qualités personnelles, de sa réputation parce qu'il appartenait à une famille renommée pour son habileté à résoudre les conflits, et peut être avant tout en raison de ses pouvoirs "surnaturels".

La procédure arbitrale, dont il a la charge de faire aboutir, n'est pas simplement une opération de résolution de conflit "resolving conflict". Le hakam agira en vue de pérenniser une mémoire, dont il est, en quelque sorte, le dépositaire, des coutumes et des règles qui sont comme manifestation de l'esprit de la société tribale et de son caractère. L'issu de l'arbitrage importe peu au regard de ses effets sur la société. Les enjeux dans l'espace étendu désertique de l'Arabie préislamique, en l'absence d'un pouvoir central, étaient si importants, en termes de survie et d'équilibre social, pour que l'on vise exclusivement les termes de la sentence.

A l'avènement de l'Islam, la fonction du hakam, en tant que mode alternatif de résolution des conflits, n'a pas disparu, mais, tout en subissant des adaptations conformes aux préceptes de la nouvelle religion, fut très tôt réinvestie dans le dispositif de résolution des conflits.

1 - Au cœur du lexique arabe préislamique :

Le terme hakam se trouve, en effet, à l'intersection d'un paradigme long et riche en acceptions dont "HKM" est au sommet. Dans l'espace arabe préislamique, le terme hakam, renvoie,

entre autres à la fonction d'arbitre ou juge. Il s'agit, comme nous l'avons annoncé, d'un particulier vers lequel recouraient les parties en conflit pour vider leurs différends[7]. Cette fonction est conséquence de l'organisation sociale et politique de l'Arabie préislamique, notamment, en raison de l'absence d'un pouvoir central régissant la vie en société.

La société arabe préislamique est de type tribal, dirigée par un chef, connu sous les génériques de shaykh ou sayyid[8]. Ce dernier qui est généralement traduit par seigneur ou maître, ne confère pas à son titulaire une autorité de véritable chef. Sans compter que sa situation est souvent contestée, avidement convoitée par les notables de la tribu[9]. L'autorité du sayyid ne comporte aucune des attributions qu'on serait tenté de reconnaitre à un chef de groupement[10]. Sa situation entraine en fait des charges, suppose des devoirs. Il ne possède pas non plus de pouvoir législatif, judiciaire, de pouvoir de commandement et de coercition[11]. Pas plus que le sayyid, l'assemblée tribale, lieu de rencontre des notables de la tribu où se noue et se dénoue ses affaires..., n'était pas une véritable institution publique munie de quelque attribution caractéristique du pouvoir politique[12]. Le droit coutumier constituait la référence en toutes matières. On y distingue particulièrement deux modes de résolution des conflits. La vengeance privée, "tar", fut la grande loi en matière d'homicide. Pour tout autre litige, on recourait à un tiers, le hakam. "Quand les palabres des chefs de famille ne suffisaient point à l'apaisement, écrit M. Gaudefroy-Demombynes, les parties s'en remettaient à l'arbitrage d'un personnage étranger, célèbre par sa perspicacité et sa sagesse"[13]. L'historien, Yaqoubî note que : "Ils (les Arabes) soumettaient leurs différends à des personnes reconnues pour leurs qualités d'honneur, de droiture, de fidélité, de prestige, de vieillesse, de gloire, de bon augure"[14]. Le hakam est un vieillard, un poète, un orateur renommé ou un savant. Il arrive qu'il soit l'évêque d'une tribu chrétienne. Le plus souvent, il est un kahîn, c'est-à-dire un

devin, un diseur d'oracles[(15)].

Le terme hakam semble provenir du substantif hakama[(16)], martingale, instrument équestre destinée à empêcher le cheval à encenser ou de porter au vent. Grâce à son habilité et à sa sagesse, le hakam empêche, à ce que les instincts des parties en conflit ne déchaînent ; un préalable donc nécessaire pour tout règlement des conflits, d'autant plus que, comme nous l'avons noté, l'arbitre ne possède pas de pouvoir de coercition. Il ne dispose pas de pouvoir de contrainte, celui de faire exécuter certains ordres, notamment de police d'audience (imperium). L'exécution de sa sentence dépend exclusivement de la bonne volonté des parties. C'est pourquoi, certains arbitres en exigeaient préalablement des garanties. Il arrive parfois que le hakam se récuse dans un procès par crainte de se faire des ennemis ou que son autorité soit bafouée.

Quel que fût l'objet du litige, propriété, commerce, succession, prééminence nobiliaire, etc.[(17)], la procédure était identique[(18)]. Lorsque les parties avaient défini leur pomme de discorde, elles devaient choisir un arbitre. A quelques exceptions près, il n'existait pas d'arbitre institutionnel[(19)]. La procédure d'arbitrage était simple et rudimentaire[(20)]. Il n'empêche que les arbitres considéraient que l'audition des parties adverses constituait une condition nécessaire à la validité de l'arbitrage, tout comme ils considéraient que chaque prétention devait être prouvée, la règle étant l'absence d'obligation[(21)]. Le recours au service du hakam était conclu suivant un accord en vertu duquel l'objet du litige ainsi que le nom de l'arbitre ou du sage chargé de le trancher sont désignés[(22)]. Autant dire que le défendeur n'attendra pas l'audience du hakam pour connaître la prétention invoquée contre lui ; et le demandeur n'attendra pas l'audience pour connaître la réplique. La preuve est à la charge du demandeur et le serment est à la charge de celui qui nie[(23)]. Les parties établissaient en commun une formule, une question simple à soumettre au hakam : telle femme est-elle adultère ? La

diya d'un mawlâ est-elle de 50 chameaux ? Telle tribu est-elle supérieure par ses exploits à telle autre ? (ce genre de conflit d'honneur était très fréquent)[24]. Elles faisaient aussi une sorte de pari : en cas de victoire d'une partie, elle remporterait tel objet (des chameaux)[25]. Ce pari ne constituait pas l'objet du litige mais une sorte de compensation supplémentaire, le "prix de la colère". Il n'excluait nullement le prononcé d'une véritable peine : l'exil pour telle personne ou telle autre, l'obligation de payer une diya de tant de chameaux à la tribu gagnante, etc[26]. Le vainqueur faisait souvent alors le sacrifice des chameaux du pari au profit des assistants du procès qui mangeaient les bêtes en louant l'arbitre et le vainqueur[27].

Les procès se déroulaient en public, devant le domicile du hakam, en plein air, généralement, sous un grand arbre. Al-Jâhid rapporte que : "un poète se vante de ce que son père a bâti sa maison près le grand arbre des chefs et des hakam"[28], avec un grand concours de foule : amis et parents des parties, beaucoup d'étrangers à l'affaire, curieux, poètes, etc. Dans un conflit de prééminence "Jarîr et Khalid"[29], toute une multitude de clans de chacun des protagonistes se rend à Okkad[30], auprès du hakam al-Aqraâ ben Habîs[31]. Le hakam, quand il s'agissait d'un kâhin, devin, était soumis à l'épreuve de la divination : il devait par exemple retrouver un objet caché. Cette cérémonie était souvent formelle, rituelle. Elle était là pour souligner le caractère religieux du juge, son pouvoir divinatoire, sa communion avec les puissances célestes et corrélativement l'importance de suivre la sentence[32]. Cette dernière n'était pas exécutoire, mais le prestige du juge, la qualité de la sentence, la remise d'otage jouaient en faveur de son exécution[33]. Mais la non-exécution était fréquente si le hakam manquait de prestige, si l'opinion ne suivait pas ou si le clan du vaincu était très puissant et cela pouvait dégénérer en conflit armé[34].

2 - Le hakam une fonction en mutation :

L'Islam n'a pas abhorré la fonction du hakam, dont il

consacre l'existence de manière officielle[35]. Le recours à l'arbitrage, en matière civile, fait partie des pratiques sociales qui échappaient à l'emprise de l'Etat. Cette solution alternative, à côté d'autres, se distingue de la justice étatique par son caractère contractuel : alors que la parole d'un juge officiel devenait contraignante dès qu'il était saisi par un demandeur, il pouvait alors convoquer un défendeur récalcitrant[36]. Les musulmans ont en fait usage de bonne heure. L'arbitrage commercial et civil, voire politique : le cas de l'arbitrage entre l'Imam Ali, quatrième calife, et Mouâwiya, son gouverneur à Damas, d'abord à Dûmât al-Jandal puis à Adrouh (37-38/657-658) est issu des recommandations du Coran[37], son origine reste marquée par le domaine des relations entre époux.

Appliqué par et pour les grands compagnons du Prophète, puis par ses disciples, l'arbitrage a fait l'unanimité dans l'histoire de la Oumma. A Médine, au début de l'Islam, on le confondait encore avec la justice retenue du pouvoir central, en l'occurrence celle du Prophète. Ce dernier apparait aux yeux de certains de ses concitoyens médinois, comme un simple kâhin dont certains officiaient à Médine en tant qu'arbitre[38]. On pensait même pouvoir désavouer sa décision[39]. Une certaine résistance à le reconnaître comme le référent par excellence en matière de règlement de conflits est-il saisissable à partir du ton employé dans certains passages du Coran, au demeurant, insistant voire parfois menaçant[40].

Le refus de Mohammad du rôle de kâhin, souligne Joseph Schacht[41], entraîna le rejet de l'arbitrage tel qu'il était pratiqué par les Arabes païens dans la mesure où les arbitres étaient souvent des devins[42]. Dans ce même élan, l'auteur relève qu'une évolution sur le plan judiciaire fut opérée à Médine. Celle-ci est attestée dans le verset 65 de la sourate IV qui rappelle ceci : "Mais non, par ton Seigneur ! Ils ne sont pas des croyants, tant qu'ils ne te prennent pas pour juge de ce qui fait entre eux conflit, et mieux encore n'acceptent ta décision sans la moindre

contrariété intime, mais de totale adhésion". Cet exemple isolé, commente, Joseph Schacht : "est la première indication de l'apparition d'une nouvelle conception islamique de l'administration de la justice"(43). Dans ce verset, relève-t-il, les termes hakama et qadâ se trouvent cités côte à côte. Le premier se rapporte, dit Joseph Schacht, à l'activité judiciaire du Prophète, alors que le second souligne le caractère autoritaire de sa décision(44).

En effet, une évolution de la pratique judiciaire du temps du Prophète semble s'amorcer. De nombreux hadîts(45) ou traditions nous entretiennent du pouvoir judiciaire et du Prophète organisant la justice. Les ouvrages rapportent également des cas de conflit résolus par des particuliers, en l'occurrence des arbitres musulmans. La figure d'Abou Moussâ al-Ashâarî(46), avant son accès au poste de qâdî du temps d'Omar Ibn al-Khattâb(47), est souvent citée, à côté de Shourayh(48).

L'exemple de Shourayh, rappelle Mathieu Tillier, suggère que la reconnaissance de compétences arbitrales par le jeune pouvoir musulman ouvrait la porte à un poste de juge officiel. C'est après avoir eu recours à son arbitrage qu'Omar le nomma cadi(49). Ces cas, ajoute cette auteur, témoignent bien du lien qui existait entre arbitrage et judicature dans la carrière de certains cadis, il ne s'agit point d'arbitres antéislamiques, mais de hakam(s) ayant exercé en Islam, reconnus compétents en tant que musulmans(50).

Ainsi, la fonction du hakam s'apparentait désormais à celle du qâdî, sans pour autant que les catégories fussent interchangeables(51). Par définition, le qâdî, qui est un juge officiel, ne doit en aucun cas être confondu avec un arbitre, qui ne devait sa position qu'au consensus des plaideurs. Contrairement à la procédure arbitrale de l'Arabie préislamique, l'arbitrage, en Islam, est un mode d'adjudication, c'est-à-dire que la sentence est contraignante dont les décisions pouvaient être portées en appel devant un qâdî officiel(52).

Le balayage synchronique fera apparaître une constante évolution de la fonction du hakam en Islam en lien avec le contexte historique. Au début du VI^{e}/XII^{e} siècle, le juriste Ibn Rochd al-Jadd assimilait les arbitres à des délégués du qâdî, ce qui plaçait le processus d'arbitrage sous l'autorité de la justice fonctionnelle(53). En ce qui concerne la conciliation, elle correspond, en revanche, à un processus de négociation, se concluant par un accord à l'amiable. Celui-ci pouvait être contracté par les parties seules, sans l'aide d'un tiers(54), ou grâce aux efforts d'un médiateur. Ce dernier ne rendait pas de sentence, mais favorisait la découverte d'un moyen terme acceptable pour chacun des adversaires, appelés à transiger pour atteindre le compromis qui mettrait fin au litige(55).

Conclusion :

Cet article, en voulant livrer une ébauche de la fonction du hakam à partir d'une approche lexicographique, sociale et historique, s'est confronté à l'étendue complexité dont nous étions avertis dès le début. Mais, nous n'avions pas souhaité abreuver le lecteur par des événements et des anecdotes interminables. Nous avons privilégié, compte tenu de l'espace qui nous est imparti, ceux qui caractérisent le plus cette fonction, car l'objectif, étant d'attirer l'attention sur son existence plusieurs fois millénaire et qui se trouve aujourd'hui plébiscité de par le monde, mais, qui a fait l'objet de peu de publications, comme, nous l'avons d'ailleurs noté en amont.

Le balayage historique nous a permis de souligner succinctement son ancrage dans le milieu arabe préislamique et son déploiement en dehors de la sphère de l'Etat, car celui-ci y faisait défaut, et également de scruter son évolution à l'avènement de l'Islam et au lendemain des conquêtes qui ont accompagné cet avènement. Au sein de la société arabe préislamique, l'arbitrage représente une évolution dans les mentalités des arabes en matière de règlement des conflits. La vengeance privée qui y fut la grande loi fut désormais adouci par

l'institution du prix du sang, la diya qui réclamait souvent l'intervention d'un arbitre. Le recours à l'arbitrage contribuait aussi à faire baisser les tensions et ramener les belligérants à consentir au compromis d'arbitrage.

La consécration de l'arbitrage parmi les différents modes de résolutions des conflits n'a pas entamé les principes qui le caractérisent, à savoir, la flexibilité et la liberté. L'arbitrage, comme nous l'avons déjà noté, offre beaucoup de liberté et de flexibilité à l'arbitre et aux parties quant à sa procédure. Les parties peuvent choisir leur arbitre, le lieu de l'arbitrage. Les juridictions modernes ont fini par l'entériner dans leur droit. L'arbitrage ad hoc qui s'apparente à l'arbitrage du hakam est loin d'avoir perdu son intérêt à notre époque(56). Dans le même sens, Christian Gavalda observe que, s'il est un procédé minoritaire de règlement privé des litiges, il occupe encore une place non négligeable et n'est pas une formule obsolète voire peut-être une formule en nette résurgence(57).

Ainsi, il conviendrait de rappeler que notre propos n'a aucunement vocation d'opposer les deux modes de résolution des conflits, institutionnel versus contractuel. Ceci sera vain et contre productif, tout comme il le serait d'opposer telle institution à telle autre, car le pluralisme des méthodes de résolutions des litiges apparaît fécond parce qu'il permet aux usagers d'opérer des choix avertis.

Notes :

1 - Voir à ce propos, Howard Zehr : La justice restaurative. Pour sortir des impasses de la logique punitive, Editions Labor et Fides, coll. "Le champ éthique, 57", Paris 2012.

2 - Emile Tyan : Organisation judiciaire en terre d'Islam, Recueil Sirey, Paris 1938, T.I, p. 61.

3 - Toutefois, il peut, lorsque les parties le souhaitent, intervenir pour rappeler le montant de la composition forcée prévue par la coutume en cette matière.

4 - "La tribu était soumise au corpus de lois non écrites qui s'était constitué au

fur et à mesure du développement historique de la tribu elle-même, comme manifestation de son esprit et de son caractère". N. Coulson: A history of islamic law, Edinburg University Press, Edinburg 1964, p. 9.

5 - Emile Tyan : Organisation judiciaire en terre d'Islam, B.J. Brill, Leiden 1960, p. 65.

6 - Ibid., p. 41.

7 - N. Coulson : Histoire du droit islamique, trad., de l'anglais par Dominique Anvar, P.U.F., Paris 1995, p. 12 ; Milliot : Introduction à l'étude du droit musulman, Sirey, Paris 1971, p. 688.

8 - Il possède d'autres attributs, notamment, raîs, âmîd, kabîr, rabb, rabî. On rencontre même, mais, beaucoup plus rarement, le titre byzantin de patrice, appliqué à des personnages importants. Voir sur ce point Lammens : L'Arabie Occidentale à la veille de l'Hégire, Rome 1914, p. 206.

9 - Emile Tyan : L'institution du droit public musulman, Recueil Sirey, Paris 1956, T.I, pp. 84-85.

10 - Ibid., p. 85.

11 - Ibid.

12 - Sur les attributions du chef de la tribu et l'assemblée tribale, voir E. Tyan : L'institution du droit public musulman, pp. 84-85.

13 - Mathieu Tillier : Les Cadis d'Iraq et l'état Abbasside (132/750-334/945), p. 65. http://books.openedition.org/ifpo/

14 - Cité par Emile Tyan : op. cit., p. 44.

15 - Louis Milliot : op. cit., p. 689.

16 - وحكمة اللجام: ما أحاط بحنكي الدابة، وفي الصحاح: بالحنك، وفيها العذاران، سميت بذلك لأنها تمنعه من الجري الشديد، مشتق من ذلك، وجمعه حكم. وفي الحديث: وأنا آخذ بحكمة فرسه أي بلجامه. وفي الحديث: (ما من آدمي إلا وفي رأسه حكمة) وفي رواية: (في رأس كل عبد حكمة إذا هم بسيئة، فإن شاء الله - تعالى - أن يقدعه بها قدعه) والحكمة: حديدة في اللجام تكون على أنف الفرس وحنكه تمنعه عن مخالفة راكبه، ولما كانت الحكمة تأخذ بفم الدابة وكان الحنك متصلا بالرأس جعلها تمنع من هي في رأسه كما تمنع الحكمة الدابة. وقد رواه غيره: قد أحكمت، قال: هذا يدل على جواز حكمت الفرس وأحكمته بمعنى واحد. ابن شميل: الحكمة حلقة تكون في فم الفرس. وحكمة الإنسان: مقدم وجهه. ورفع الله حكمته أي رأسه وشأنه.

Ibn Mandour: Lisan al-Arab, Dar Sader, Beyrouth 2003.

17 - A propos de l'analyse des différentes sortes de litiges soumis au hakam, se référer à E. Tyan : op. cit., pp. 37-40.

18 - Ibid., p. 52.

19 - Il y a lieu cependant de noter une tendance qui se manifeste dans certaines circonstances où l'exercice de la fonction judiciaire revêt une forme

assez vague d'organisation public. Nous voulons désigner par là les foires de Okkâd et autres lieux. Ces assemblées réunissaient tant de gens, venus de tous les côtés, appartenant à des tribus diverses, peut être ennemies ; elles comportaient un tel mouvement d'affaires et de transactions qu'un besoin pressant se faisait sentir d'une autorité supérieure, pour y maintenir l'ordre et régler les conflits. Emile Tyan : op. cit., 2eme édition, p. 58.

20 - Abdulhamid al-Ahdab : op. cit., p. 15.

21 - Ibid., p. 15.

22 - Ibid.

23 - Ibid., p. 16.

24 - Hervé Bleuchot : Histoire du droit musulman, Presses universitaires Aix-Marseille, Aix-Marseille 2000, p. 43.

25 - Dans le procès qui mit en prises d'une part les Banou Kilâb et les Banou Ribâh, le pari a pour objet cent chameaux. E. Tyan, op. cit., 1ère édition, p. 53.

26 - Hervé Bleuchot : Histoire du droit musulman, p. 43.

27 - Ibid.

28 - Dans E. Tyan : op. cit., p. 57.

29 - Jarîr al-Bajali et Khalid ibn Artaâ al-Kalbî, voir E. Tyan : op. cit., 1ère édition, p. 68.

30 - La plus importante et la plus fameuse des foires annuelles (sûq "q.v.", plur. aswâq) des Arabes, à l'époque préislamique. in, Encyclopédie de l'Islam. https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedie-de-l-islam/ukaz

31 - Ibid., pp. 70-71.

32 - Hervé Bleuchot : Histoire du droit musulman, p. 44.

33 - Ibid., p. 45.

34 - Ibid.

35 - Le Coran lui-même recommande le recours au service du hakam. Le texte de base en matière d'arbitrage depuis l'avènement de l'Islam est le verset 35 de la Sourate An-Nissâ.

36 - M. Tillier : Introduction dans Arbitrage, p. 2.

37 - Cor. IV, 65.

38 - Ibn Kathîr: Tafsîr al-Qorân al-âdîm, Dâr al-koutoub al-îlmiyya, Beyrouth 1420/1999, T.I, p. 498.

39 - Un Ansarite, nous dit Ibn Hishâm, s'est plaint au Prophète concernant un litige en matière d'irrigation qui l'opposait à Al-Zoubayr Ibn al-Awwâm, un cousin du Prophète. La sentence rendue par Mohammad fut aussitôt accusée de tendancieuse par l'Ansarite. Ibid., p. 499.

40 - Cor. IV, 65, Cor. IV, 59, Cor. V, 49.

41 - Ibid., p. 21.

42 - Cor. IV, 60.
43 - Ibid. p. 21.
44 - Joseph Schacht : op. cit., p. 21.
45 - Boukhârî: II, 212, 88, IV, 374 s, II, 124, II, 225, etc. Voir d'autres références dans E. Tyan : Histoire de l'organisation judiciaire, pp. 18 et ss.
46 - Il est considéré parmi les quatre premiers qâdî de l'Islam à côté de Omar, Alî et Ibn Masoud : Wakî, Akhbâr, op. cit., p. 51.
47 - Voir à ce propos la fameuse épître de la magistrature envoyé par le calife à Abou Moussâ, Wakî, Akhbâr, op. cit., p. 38 ; Ibn Khaldoun : Al-Mouqaddima, trad. Vincent Monteil, Sindbad, Paris 1997, pp. 342-343.
48 - Ibn Sourayj: op. cit., pp. 39-41.
49 - Mathieu Tillier : Arbitrage et conciliation, p. 4.
50 - Ibid.
51 - Ibid., p. 2.
52 - Baudouin Dupret : op. cit., p. 19.
53 - M. Tillier : Arbitrage, p. 18.
54 - Ibid., p. 15.
55 - Ibid., p. 14.
56 - Ecrivait naguère René David dans son magistral ouvrage de 1982 sur "L'arbitrage dans le commerce international", N° 42.
57 - L'arbitrage ad hoc, Actes du premier Colloque sur l'arbitrage commercial international, édité par N. Antaki et A. Prujiner, Université Laval, Québec 1986, p. 43.

Références :

* - Le Coran.
1 - Bleuchot, Hervé: Histoire du droit musulman, Presses universitaires Aix-Marseille, Aix-Marseille 2000.
2 - Boukhârî: Hadith Al-Bukhari.
3 - Coulson, N.: A history of islamic law, Edinburg University Press, Edinburg 1964.
4 - Coulson, N.: Histoire du droit islamique, trad., de l'anglais par Dominique Anvar, P.U.F., Paris 1995;
5 - Encyclopédie de l'Islam.
6 - Ibn Kathîr: Tafsîr al-Qorân al-âdîm, Dâr al-koutoub al-îlmiyya, Beyrouth 1420/1999.
7 - Ibn Khaldoun : Al-Mouqaddima, trad. Vincent Monteil, Sindbad, Paris 1997.
8 - Ibn Mandour: Lisan al-Arab, Dar Sader, Beyrouth 2003.
9 - Lammens : L'Arabie Occidentale à la veille de l'Hégire, Rome 1914.
10 - L'arbitrage ad hoc, Actes du premier Colloque sur l'arbitrage commercial

international, édité par N. Antaki et A. Prujiner, Université Laval, Québec 1986.

11 - Milliot : Introduction à l'étude du droit musulman, Sirey, Paris 1971.

12 - Tillier, Mathieu : Les Cadis d'Iraq et l'état Abbasside (132/750-334/945)

13 - Tyan, Emile : Organisation judiciaire en terre d'Islam, B.J. Brill, Leiden 1960.

14 - Tyan, Emile : Organisation judiciaire en terre d'Islam, Recueil Sirey, Paris 1938.

15 - Tyan, Emile: L'institution du droit public musulman, Recueil Sirey, Paris 1956.

16 - Zehr, Howard : La justice restaurative. Pour sortir des impasses de la logique punitive, Editions Labor et Fides, coll. "Le champ éthique, 57", Paris 2012.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 185 - 204
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Approche analytique des pensées de l'empereur Marc-Aurèle

Salima Siada
Université d'Alger 2, Algérie

Résumé :

Le siècle des Antonins incarne plus que tout autre une dualité inhérente à la société romaine. D'une part l'esprit de conquête brillement mis en pratique par Nerva, Trajan et Hadrien et de l'autre, la piété envers les dieux et la recherche d'équilibre, incarnés par Antonin le Pieux et perpétuée par Marc-Aurèle. Il s'agit là de deux tendances chères aux romains : l'armée et la religion. Les pensées de Marc-Aurèle semblent exprimer le mieux cette lutte pour assurer un équilibre fragile à un peuple qui n'a quasiment jamais vécu en paix. Une approche analytique des pensées de Marc-Aurèle nous a amenée à nous interroger sur l'impact de cette dualité sur la vie de l'empereur et qui semble révéler un malaise intérieur que l'on ne retrouve pas chez les autres césars.

Mots-clés :

pensées, sénat, stoïcisme, Marc-Aurèle, philosophie.



Analytical approach to the thoughts of Emperor Marcus Aurelius

Salima Siada
University of Algiers 2, Algeria

Abstract:

The century of the Antonines embodies more than any other a duality deeply rooted into the roman society. On the one hand the spirit of conquest brilliantly put into practice by Nerva, Trajan and Hadrian and on the other, piety towards the gods and the search for balance, incarnated by Antoninus Pius and perpetuated by Marcus Aurelius. These are two trends precious to the romans: army and religion in a context perpetually electrified by the demands and defiance of the Senate. The thoughts of Marcus Aurelius seem clearly reflect this inevitable struggle to ensure a delicate balance between on the one hand the constraints of the status of emperor and on the other, the need to ensure justice to a population which has ultimately never known peace. An analytical approach of the thoughts of Marcus Aurelius has led us to question the impact of this duality on the life of the emperor himself and to glimpse an

Reçu le : 27/5/2019 - Accepté le : 18/7/2019
salimasiada@gmail.com

internal discomfort that is not to be sensed with other Caesars.

Keywords:

thoughts, Senate, stoicism, Marcus-Aurelius, philosophy.



Introduction :

C'est avec un héritage marqué du sceau des exploits militaires et d'un expansionnisme considéré légitime que doit composer le siècle des Antonins. Comme pour ne pas faillir à l'objectif fixé par le destin dès sa naissance, Rome ne cessera de s'étendre et se répandre au dam des plus jaloux et aux dépend des plus faibles. C'est ce que perpétueront tour à tour Nerva, Trajan et Hadrien, soumettant des peuples dont l'histoire n'ignore ni le courage ni la barbarie, par ailleurs égale à celle de Rome lorsque sa dignité est mise à mal. Ainsi, Germains, Daces, Parthes, Arméniens, Bretons, Pontins, Syrien et Mèdes auront eu à un moment décisif le choix entre passer sous le joug ou subir le couperet et se soumettront, fusse pour un temps.

Toutefois, au-delà du tumulte des champs de bataille, des jeux et des combats de gladiateurs, Rome est également l'héritière d'un code ancestral de traditions, un Mos maiorum(1) que nul n'est autorisé à négliger encore moins bafouer et reposant sur les valeurs cardinales que sont le courage, la maitrise de soi, la tempérance et la justice(2). Il fallut donc qu'à un moment de son histoire, elle donnât naissance à celui qui porterait en lui cette part de l'identité romaine et en ferait le motif et le but de chacune de ses entreprises.

Ce fut Marc-Aurèle. De fait, à parcourir ne serait-ce que les grandes lignes de sa vie, l'on sent bien que nous ne sommes pas les seuls à être intrigués par la gravitas du jeune Marcus ; tous autour de lui ont, semble-t-il, perçu l'immense envergure derrière la frêle stature ; c'est ce qui poussera Hadrien à l'intégrer au collège des Saliens à huit ans à peine(3) et quand bien même ne serait-ce là que le parcours habituel d'un jeune patricien promis aux plus nobles fonctions, il n'en étonna pas

moins un général ayant plus de soucis à contrer les Bretons que de temps pour un enfant qui se croit déjà philosophe.

Depuis les jardins du Caelius(4) où l'empereur passa les plus belles années de sa vie jusqu'au jour où il les quittera pour rejoindre l'empereur Hadrien sur le Palatin, Marc-Aurèle ne cessera de cultiver sa principale quête : La philosophie, dont la quintessence se retrouve tant dans ses actes que dans les "Pensées", qu'il lèguera à l'histoire sans le vouloir. Une quête qui le torturera sa vie durant et que nous analyserons dans les paragraphes qui suivent.

1 - Hommage aux proches :

En effet, celui à qui la fortune semblait tant promettre, troquera dès sa 12ème année la toge pour le manteau du stoïque(5) et en adoptera l'attitude, celle d'un enfant qui ambitionne la primauté de l'intellect et qui en a fait une priorité quotidienne par son acharnement à l'étude. Cette simplicité, cette attirance pour les plus hautes sphères de l'esprit, il les héritera de personnages ayant marqué sa prime enfance et dont il sut apprécier la qualité. Tous se verront attribuer un hommage dans le livre premier de ses pensées où par la justesse du propos, l'on devine la place de chacun en dépit des redondances.

La pensée la plus frappante sera toutefois celle qu'il dédiera à son père adoptif, Antonin le pieux, car elle témoigne à la fois d'une humble admiration et d'une profonde reconnaissance pour celui qui l'aura accompagné durant plus de vingt ans.

De mon père adoptif, j'ai appris la bonté ; l'inébranlable constance dans les jugements qui ont été une fois mûris par la réflexion ; le dédain pour ces honneurs factices qui séduisent la vanité ; la passion du travail ; l'application perpétuelle ; la disposition à prêter l'oreille à toutes les idées qui concernent l'intérêt public ; l'invariable attention à rendre à chacun selon son mérite ; le discernement à juger des occasions où l'on doit tendre les ressorts et de celles où on peut les relâcher ; la

sévérité à poursuivre et à punir les amours pour les jeunes gens ; le dévouement au bien de l'Etat(6).

Cette pensée qui s'étale sur pas moins de trois pages dépasse même l'hommage rendu aux Dieux ou encore à son père biologique, M. Annius Verus, dont il use de mots empreints certes de respect et de gratitude mais sans la verve qu'il mettra à décrire les qualités d'Antonin ; il faut dire que le premier mourut prématurément alors que Marcus était encore dans sa prime enfance(7). "Du père qui m'a donné la vie : la modestie et la virilité, du moins si je m'en rapporte à la réputation qu'il a laissée et au souvenir personnel qui m'en reste"(8).

La reconnaissance de Marc-Aurèle envers Antonin va certainement plus loin que les enseignements accumulés grâce à lui au fil des années ; on ressent que le père d'adoption fut probablement pour Marcus la quintessence de ce qu'un homme devait être et la preuve que l'on pouvait balancer les charges pesantes d'une gestion d'empire, les mirages de la vie de palais tout en restant fidèle aux principes de l'idéal moral et éthique, indissociables par ailleurs de la dignitas dont l'empereur est revêtu.

Il ne négligera pas non plus l'apport irréfragable de sa mère, Lucilia Domitia, dont le mode de vie se tenait au plus loin des exubérances de la noblesse romaine et des plaisirs de la table ; celle qui savait se détourner des turpitudes de son cadre et de son temps pour débattre du legs des auteurs les plus éclairés que Rome et la Grèce aient connus et tenter d'appliquer les principes d'une pietas non affichée mais pleinement ressentie. Une mère est l'élément déterminant dans l'orientation de la dynamique d'un enfant et il semble que la plus grande fortune de Marcus fut d'être le fils de Lucilia. Il en témoignera en quelques lignes empreintes de cette pudeur qui accompagne souvent un amour sincère. "De ma mère : la piété, la libéralité, l'habitude de s'abstenir non seulement de mal faire, mais de s'arrêter encore sur une pensée mauvaise. De plus la simplicité du régime de vie,

et l'aversion pour le train d'existence que mènent les riches"[9].

Seulement l’enfant qu’il est a beaucoup à apprendre et son esprit qui s’éclaire déjà aux questions existentielles, se rend bien compte de la somme du manque à gagner ; c’est ainsi qu’il accueillera toujours avec gratitude et curiosité les enseignements de ses précepteurs ; ceux qui, d’abord, lui transmettront les bases de l’éducation, à savoir les rudiments du litterator Euphorion, la géométrie et la musique d’Andron, pour développer l’esprit d’analyse et la pensée cartésienne ou encore la comédie avec Geminius, pour convaincre une audience tantôt ignorante et tantôt farouche et corrompue. Etrangement, ceux qui seront cités dans ses pensées apparaitront plus tard dans sa vie, lorsque Marcus commencera à tendre vers une doctrine des plus ardues, le Stoïcisme. Lors de ce parcours exigeant, mention doit être faite du plus cher d’entre tous : Fronton. Celui qui avait mieux que quiconque su gagner la confiance mais surtout l’amour de Marc-Aurèle et à qui cependant il consacrera une pensée des plus brèves : "De Fronton, j’ai pu apprendre tout ce qu’un tyran peut ressentir de jalousie, et avoir de duplicité, et de fourberie, et combien ceux que nous appelons Patriciens ont, pour la plupart, peu de bonté et d’affection dans le cœur"[10].

Fronton, à qui il doit notamment sa maitrise de l’éloquence, lui enseigna également les rouages de la politique[11] et les nombreux pièges qu’il faudra savamment éviter mais si l’hommage rend une image imparfaite de la relation qui liait les deux hommes, rappelons-nous seulement que les pensées qu’il dédie à son entourage sont l’expression d’une reconnaissance qu’il n’eut peut-être pas l’occasion d’exprimer proprement ; Du reste, Fronton a joui d’une vie entière faite de correspondances intimes, qui ne laissaient planer aucun doute quant à la place que tenait le précepteur dans le cœur de l’empereur ; une effusion de plus et le stoïcien qu’était Marcus serait tombé dans l’exagération qu’il abhorre. Toutefois, cette attachement particulier que Marc-Aurèle a voué toute sa vie à deux hommes

qu'ils considérait comme des exemples de grande qualité, évoque l'idée d'une lacune sur le plan affectif due, peut-être au départ prématuré de son père biologique et du besoin d'identification à une figure paternelle voire même masculine ; Lucilia, par ailleurs était connu pour témoigner un amour exclusif et jaloux à son fils, ce qui a probablement joué quelque rôle.

En effet, des chercheurs ont tenté d'expliquer aussi bien son attachement à Fronton qu'à Antonin le pieux, entre autres par un phénomène de compensation, conséquence de l'absence du père biologique ou encore d'une sorte de trouble de l'identité du à la forte personnalité et à l'amour excessif de sa mère Lucillia Domitia(12).

Si cet affirmation trouve un sens dans son rapport particulier à son précepteur Fronton et sa tendresse envers son frère L. Verus ou encore son amitié pour son général Avidius Cassius, il est nécessaire selon P. Grimal de ne pas les associer sans discernement à un malaise intérieur devant être compensé par une admiration excessive ou une projection dans l'autre de ce que l'on souhaite être intérieurement(13).

En effet, on avouera, à la suite de Grimal, que toute personne peut éprouver ce besoin de projection ou encore de compensation mais ne devient pas stoïcien pour autant, de même que les soucis de santé de l'empereur ne donnent pas nécessairement naissance à un homme en perpétuelle quête de vérité et de justice. Toutefois, si le parallèle semble disproportionné, l'on doit tenir compte du poids d'un père biologique absent et de celui surprotecteur d'une mère à la personnalité affirmée. Comme évoqué plus haut, une mère est l'élément déterminant dans la vie d'un enfant et doit être balancé par une figure paternelle dont un jeune garçon se sert dans son processus d'identification. On ne peut dès lors faire abstraction du fait qu'en pareilles conditions, si l'empereur n'en a pas été bouleversé du moins concèdera-t-on le bénéfice du doute aux auteurs qui y voient un impact sur la psychologie de

Marc-Aurèle.

Son identification à des hommes viriles comme L. Verus ou Commode plus tard est possible si comme le suggère Grimal, l'on devait replacer l'empereur dans son contexte, à savoir une Rome où l'homme ne saurait être autre chose que virile. Dion Cassius ne manquera d'ailleurs pas de le définir comme étant "d'un faible tempérament[(14)]" et quant à son attachement à Fronton, l'on ne peut nier comme évoqué plus haut la possibilité d'une réelle projection de la figure absente sur celui qui aura pris soins de l'accompagner dans son aventure intellectuelle. L'on peut même s'interroger sur ce choix d'intimité quand l'empereur avait près de lui Antonin le Pieux, à qui il vouait une admiration sans limites. Peut-on supposer que ce choix repose sur une tendresse que Mar-Aurèle a trouvée auprès de Fronton et moins chez Antonin ? Auquel cas, la recherche d'une figure paternelle serait avérée et ses correspondances très nombreuses tendent à le prouver.

Toutefois, d'autres personnages marqueront le parcours du jeune Marcus et pour conforter les enseignements de Lucilla Domitia, Diognète tient une place de choix ; ce peintre de métier, de surcroit précepteur stoïcien, basera toute sa pédagogie sur la nécessité de saisir la vérité en toute chose, de ne pas s'enflammer pour des jeux certes agréables mais non constructifs, de se méfier de toute vraisemblance, n'aspirant qu'à ce qui peut être vérifié ; il exhortera en outre son disciple à coucher sur une peau de bête à même le sol afin que la mollesse de la vie de palais ne vienne pas corrompre son âme et obscurcir son jugement. Ce que Diognète voulait c'était que Marcus comprenne avant de transmettre, "faire un philosophe plutôt qu'un orateur" selon la formule de Pierre Grimal[(15)]. Pour ce faire, il était donc indispensable de ne pas reculer devant l'obstacle, ni chicaner devant une besogne si, à la clé, se trouvait une part de salut pour l'âme et Marcus s'en souviendra : "A Diognète : réprouver les futilités ; ne point ajouter foi à ce que

racontent les charlatans et les magiciens sur les incantations, la conjuration des esprits et autres contes semblables ; ne pas nourrir des cailles ni s'engouer pour des folies de ce genre... Dans l'art de l'écriture et de la lecture, tu ne peux enseigner avant d'avoir appris. Il en est de même, à plus forte raison, de l'art de la vie(16).

D'autres accompagneront le jeune prince par leurs subtiles interventions cherchant toujours à pousser plus loin le potentiel de celui-ci. Et en voici un qui à priori bafouera toutes les règles : Apollonios de Chalcédoine. Celui qui lui fera payer des sommes exorbitantes et demandera à ce que le disciple aille chez le maitre et non le contraire. Cette réflexion suscitera d'ailleurs l'ironie d'Antonin lui-même, qui conclura, non sans sarcasme, qu'il devait certainement être plus facile à Apollonios de venir de Chalcédoine à Rome que de sa maison au Palatin(17). Et pourtant, un enseignement de taille pour Marcus ; Apollonios n'étant certainement pas dépourvu de vanité pour un stoïcien, considérait néanmoins que les meilleures choses s'acquièrent au prix de sacrifices, il fallait donc apprendre à se défaire de l'accessoire pour obtenir l'essentiel et fixer son esprit sur la raison. C'est lui, en outre, qui offrira à Marc-Aurèle une philosophie du vivre-ensemble et de l'amitié, à savoir qu'un geste amical est bon à prendre mais qu'en retour, celui qui l'offre devra se contenter de votre reconnaissance(18), ce qui, il faut l'avouer, ne fut pas réellement une règle pour Apollonios, qui attendait rétribution en échange de ses services ; Marcus néanmoins en prendra note et rendra humblement hommage au maitre : "D'Apollonius, j'ai appris à avoir l'esprit libre et à être ferme sans hésitation ; à ne regarder jamais qu'à la raison, sans en dévier un seul instant ; à conserver toujours une parfaite égalité d'âme contre les douleurs les plus vives, la perte d'un enfant par exemple ou les longues maladies... C'est lui encore qui m'a appris l'art de recevoir de la main de mes amis de prétendus services, sans en être diminué, et sans y paraître

insensible quand je ne croyais pas devoir les accepter"[19].

Une société aussi organisée que l'était la société romaine, procède d'une hiérarchie où chacun est appelé à tenir son rang, c'est du moins l'avis des optimates. Cette élite use de cet état de fait pour entériner ce qu'elle considère comme l'ordre des choses ; les meilleurs, entendons les plus anciens et les plus riches (Optimates)[20], étant supérieurs à ceux qu'ils gouvernent par leur sagesse et auxquels les gouvernés doivent obédience et honneurs. C'est qu'un service n'est jamais fortuit à Rome et appelle toujours un retour d'ascenseur. Marcus se détournera de toutes ces considérations qu'il ne juge pas dignes de cette aequalitas[21] qui fera de lui le sujet de ses gouvernés et dont l'objectif tendra inlassablement à l'équilibre du bien commun afin que la cité perdure dans la sérénité ; il défendra l'idée qu'un service vaut par ce qu'il apporte de bon à autrui et que l'argent ne vaut que par son bon usage : "Si l'Etat n'éprouve aucun tort, moi non plus, je n'en éprouve aucun. Si au contraire l'Etat est lésé, il n'y a point à s'emporter inutilement contre le coupable ; mais il faut se demander : En quoi a-t-il manqué au devoir ?... Ce qui n'est pas utile à l'essaim ne peut pas non plus être utile à l'abeille"[22].

Et il le prouvera en stoïcien d'abord et en gouverneur ensuite. Suite à l'une de ses campagnes en Germanie, la paix aux frontières demeurait fragile ; le traité était conclu mais l'empereur savait que les Germains n'en resteraient pas là ; prévoyant un retour de manivelle, il ne se voyait pas réclamer plus de contribution aux citoyens de Rome afin de renflouer le trésor publique ; il collectera donc tout ce qui orne ses palais, avec le renfort d'une Faustine résolument convaincue et renflouera les caisses en prévision d'une imminente bataille. La vente de ses biens mobiliers sur le forum prendra deux mois mais il y avait au bout du compte largement de quoi épargner au peuple un effort de guerre supplémentaire.

Cette conduite fondée sur la raison et la prévoyance est une

quête perpétuelle ayant un seul objectif, celui du discernement fondé, pour reprendre l'analyse de J. Siat, sur la nécessité de faire le tri entre le bon et le mauvais par l'initiation aux lois naturelles. Ceci implique, selon l'auteure, de chercher "en dedans" la nature de toute chose pour ensuite choisir et bien choisir(23). Cette initiation, l'empereur l'expérimentera et la nourrira par le détour impitoyable du stoïcisme, philosophie qui va plus loin que toutes les autres et exigera de son adepte de ne pas sourciller face à ses plus archaïques instincts. Dans le cadre de cette doctrine, les pensées de Marc-Aurèle chemineront sur deux sentiers parallèles, l'un dédié à la conception que l'homme doit se faire de la vie et l'autre, à celle qu'il doit se faire de son prochain.

2 - Conceptions philosophiques de la vie :

Pour ce qui de la vie et ses épreuves, être stoïcien implique d'accepter avec "indifférence", la douleur, la maladie, la mort des êtres aimés ou la sienne même, car tout ce qui arrive à l'homme lui vient de la providence, de l'essence à la fois invisible et unifiée de l'univers ; par conséquent, si la chair est lésée, l'âme en tant que partie du tout, perdurera par simple transformation : "Qu'est-ce que mourir ? Si l'on envisage la mort en elle-même, et si, divisant sa notion, on en écarte les fantômes dont elle s'est revêtue, il ne restera plus autre chose à penser, sinon qu'elle est une action naturelle. Or celui qui redoute une action naturelle est un enfant. La mort pourtant n'est pas uniquement une action naturelle, mais c'est encore une œuvre utile à la nature"(24).

Les actes des Dieux sont de ce fait parfaitement réfléchis et s'inscrivent dans un ordre global qui assure une forme d'éternité à chaque parcelle du tout dont l'homme fait incontestablement partie : "Tout ce que font les Dieux est plein de prévoyance. Le hasard même n'agit pas sans coopérer avec la nature, et sans avoir une certaine connexité et un certain entrelacement avec l'ordre que la Providence a constitué. C'est de là que tout

découle"[25].

Ce que beaucoup considèrent comme un acharnement du destin, Marcus le voit comme un acte providentiel et nécessaire, que seule la sottise humaine colore de sa vanité et de son égoïsme, car pour l'empereur, si la destinée devait être injuste envers quiconque, elle n'imposerait pas les mêmes tourments à tous et il est bien connu que ce qui fait pleurer l'un est parfois profitable à l'autre ; songeons, par exemple, à l'être aimé dont on refuserait la perte mais à qui la mort pourtant serait d'un grand soulagement : "Ne pas vouloir que cela soit, c'est vouloir que le figuier soit privé de son suc. Bref, souviens-toi de ceci : dans très peu de temps, toi et lui, vous serez morts ; et, bientôt après, rien, pas même votre nom, ne restera… Il n'arrive à personne rien qu'il ne soit naturellement à même de supporter. Les mêmes accidents arrivent à un autre et, soit qu'il ignore qu'ils sont arrivés, soit étalage de magnanimité, il reste calme et demeure indompté. Etrange chose, que l'ignorance et la suffisance soient plus fortes que la sagesse"[26].

La conviction profonde de n'être qu'une part du tout n'est pas sans rappeler la symphonie universelle évoquée par Aristote ; concept philosophique par lequel l'auteur de "La Politique" tentera d'expliquer le sens du vivre ensemble au sein de la polis. C'est une conception que l'on retrouve également dans le caractère originel de la religion romaine et italique, à savoir dans ce naturalisme où les esprits des ancêtres ne quittent jamais l'ici-bas, de même que les génies, les divinités abstraites comme la fortune ou la vertu qui reçoivent des offrandes et font l'objet d'un culte permanent. La religion est donc au cœur des préoccupations de l'empereur ; religion qu'il faudra adapter aux décisions quelquefois très pénibles, comme les déclarations de guerre à des peuples dont ses prédécesseurs avaient convoité les richesses.

Toutefois, chez Marc-Aurèle, la fusion avec le tout a quelque chose de moins ritualisé, de moins pragmatique que ce à

quoi la religion romaine nous a habitués. En effet, au-delà de la nécessité de se fondre dans la mer primaire qu'est la providence, l'on ressent également le désir qu'il en soit ainsi dans l'ordre des choses ; était-ce simplement parce que la nature est ainsi faite ou alors que l'homme en question était-il profondément outré par le cadre de son temps et de son rang ?

3 - Conception de l'altérité :

Si dans les pensées relatives à la vie s'esquisse une vision basée sur la résilience, dans celles dédiées à la conception que l'homme doit se faire de son prochain, s'exprime le devoir de combativité avec pour maitre-mots : la tempérance, la maitrise de soi et un sens exacerbé de la responsabilité, conformément aux valeurs cardinales qui font la tradition romaine : "A tout moment, songe avec gravité, en Romain et en mâle, à faire ce que tu as en mains, avec une stricte et simple dignité, avec amour, indépendance et justice, et à donner congé à toutes les autres pensées"(27).

Cela implique de prendre les événements de la vie avec sérieux mais sans raideur, droiture sans inflexibilité, car si l'obstacle est de taille, il est quelquefois nécessaire de fléchir un moment pour mieux se redresser, effectuer un pas en arrière pour se permettre un meilleur élan mais surtout, ne jamais lâcher prise lorsque le combat nous grandit : "Ne te rebute pas, ne te dégoûte pas, ne te consterne pas, si tu ne parviens pas fréquemment à agir en chaque chose conformément aux principes requis. Mais lorsque tu en es empêché, reviens à la charge et soit satisfait, si tu agis le plus souvent en homme"(28).

Cependant l'on ne peut s'empêcher de ressentir quelque malaise chez l'empereur, qui donne l'impression de s'exhorter lui-même avec la plus vive insistance à relativiser les contraintes imposées par la sottise d'autrui ; cet Homme imprégné des valeurs les plus nobles, semble dans l'expectative d'une solution à ce que l'on pourrait identifier comme un état de dépression ; il confiera à Fronton dans une lettre, qu'il souhaite apprendre la

rhétorique grecque car : "Je souhaite voir si ce que je n'ai pas encore appris sera plus propice, puisque ce que j'ai appris m'abandonne"[(29)].

Marc-Aurèle, en effet, doit composer avec son époque. Comment conjugue-t-on les charges de premier citoyen, lorsqu'on est aux prises avec un sénat dénué d'affection, un peuple chéri mais souvent ignorant et que l'on est soi-même tellement en avance sur son temps et sa communauté ? Ces pensées sont avant tout pour lui-même et le fait qu'il revienne tant sur les failles humaines, révèle quelque part sa propre difficulté à coopérer avec cet état de fait.

C'est peut-être là l'une des raisons pour lesquelles l'empereur conjure son insatisfaction par le surinvestissement intellectuel et une discipline que l'on pourrait assimiler à de l'auto-flagellation. Ce sont là deux mécanismes propres aux états névrotiques auxquels la personne concernée à recours pour conjurer une culpabilité latente ou encore un manque d'estime de soi ; par ailleurs, la recherche de l'infiniment grand peut également suggérer une lassitude profonde contrée par la recherche de sens ailleurs que dans la vie quotidienne. L'on est à ce stade amené à s'interroger sur le recours de Marc-Aurèle à la religion, tantôt sous les traits du paganisme et tantôt sous ceux du monothéisme ; il citera en effet Dieu en tant qu'entité suprême teintée d'absolu mais également les Dieux du panthéon romain, Zeus en particulier : "L'homme porte son fruit, comme Dieu porte le sien, comme le monde porte le sien aussi, comme toute chose le porte, quand la saison en est venue"[(30)].

Est-il possible que Marc-Aurèle ait trouvé quelque réconfort dans le christianisme qui s'exprime par ailleurs à Rome depuis le règne de Tibère ?

Une de ses pensées révèle qu'il n'approuve pas l'attitude des Chrétiens, leur retrait de la vie sociale, si fondamentale pour Marc-Aurèle, ou encore leur empressement face à la mort mais il ne réprouve pour autant leur philosophie car après tout, le fait

d’être prêt à mourir à tout instant et se défaire des illusions de la vie terrestre, est autant un fondement chrétien que stoïcien : "Quelle âme que celle qui est prête, à l'instant même s'il le faut, à se délier du corps, que ce soit pour s'éteindre, se disperser ou survivre. Mais le fait d'être prêt doit parvenir d'un jugement propre et non, comme chez les chrétiens, d'une pure obstination. Qu'il soit raisonné, grave, et, si tu veux qu'on te croie, sans pose tragique"(31).

La confusion chez Marc-Aurèle semble plus évidente lorsqu’on pense à son recours aux rites superstitieux, ignorant au passage les enseignements de Diognète sur leur inutilité. D’autre part, Pourquoi un stoïcien supposément panthéiste, recevrait-il des messages des Dieux en songe et y croirait-il ? Est-il honnêtement possible à un homme tel que Marc-Aurèle de rejeter l’adultère et la pédérastie et de se considérer comme le représentant de Jupiter sur terre (au-delà des traditions ancrées en lui), de renier la vengeance et d’être celui de Junon ou encore de réprouver la soif de conquête et d’être celui d’Athéna ?

Toutefois, nous sommes en droit de nous demander si Marc Aurèle, éternel étudiant philosophe, insatisfait de lui-même, en cherchant l’infiniment plus grand ne faisait que chercher sans avoir jamais réellement trouvé ? Et d’envisager l’éventualité qu’il fut peut-être une bonne partie de sa vie en proie à un doute insistant mêlé à une culpabilité persistante. Celle du romain rompu aux dogmes de son temps et convaincu d’en être le gardien mais tout autant éduqué par des hommes d’ailleurs qui lui ont inculqué l’amour de la vérité, inconciliable quelquefois avec des divinités souvent puériles.

D’un autre point de vue, il est possible que l’empereur se soit familiarisé avec la doctrine chrétienne, d’abord par les œuvres de Justin et Méliton dont, pour citer pierre Grimal, il semble que le pouvoir impérial ait montré quelques signes de rapprochement(32) mais aussi parce que lors de ses campagnes aux frontières du Danube, une compagnie entière de son armée, la

fameuse Legio fulminata, était de confession chrétienne ; par ailleurs, il fut en contact avec eux à Rome et même à son palais puisque certains de ses domestiques étaient chrétiens. Ernest Renan dira toutefois que "le genre de surnaturel qui faisait le fond du christianisme lui était antipathique"(33).

Marc-Aurèle était certainement intrigué par leur courage face à une mort certaine, c’est leur zèle le moment venu qui a choqué l’empereur car pour le stoïcien qu’il fut, il s’agissait d’attendre patiemment la mort et de l’affronter sans ostentation(34). On ne peut douter qu’il ait trouvé quelque similitude entre ses convictions, espérances et la doctrine du christianisme ; après tout, quel plus bel exemple d’altruisme que de périr crucifié parce que l’on a voulu que l’humanité trouve Dieu ? Mais ensuite et surtout leur pardonner car ils ne savent pas ce qu’ils font.

C’est ce qu’aurait fait Marc-Aurèle si son armée n’avait pas massacré Cassius Avidius, général d’armée en Syrie, pour avoir déclenché une rébellion en 172 et annoncé prématurément la mort de l’empereur déjà malade en Germanie dans l’espoir de se faire proclamer à sa place. L’empereur se serait contenté de regretter de n’avoir pas eu l’occasion de faire "d’un ingrat, un ami.

En revanche, sa mélancolie est bien présente. Au crépuscule de sa vie, il fera part d’un constat exprimé avec recul mais non indifférence, car son entourage ne fut pas atteint par les lumières qui éclairèrent son parcours. Un être tel que Marc-Aurèle, qui ne se dissociait pas de son prochain, souhaitait sûrement partager le fruit de son endurance afin que d’autres à leur tour puissent être profitables à autrui et cependant, beaucoup semblent lui souhaiter un départ précipité : "Au dernier moment, Il se trouvera quelqu'un pour dire à part soi : Nous allons enfin respirer sans ce maître d'école. Il ne fut pas sans doute bien gênant pour aucun de nous mais je sentais qu'en secret il nous désapprouvait". Voilà ce qu'on dira du

consciencieux.

Mais, pour nous autres, combien d'autres motifs font désirer à plusieurs de se voir débarrassés de nous. Tu devras y réfléchir en mourant, et tu t'en iras d'autant plus aisément que tu penseras : "Je quitte cette vie au cours de laquelle mes associés eux-mêmes, pour qui j'ai tant lutté, tant formulé de vœux, tant conçu de soucis, sont les premiers à désirer me soustraire, dans l'espérance qu'ils en retireront quelque éventuel avantage. Pourquoi donc tiendrait-on à prolonger son séjour ici-bas ?"(35).

Malgré les doutes et l'insatisfaction, Marc-Aurèle persistera à chercher ce que son prochain porte de meilleur en lui et en minimisant son sentiment d'échec : "Si tu veux te donner de la joie, pense aux qualités de ceux qui vivent avec toi, par exemple à l'activité de l'un, à la réserve de l'autre, à la libéralité d'un troisième et à telle autre qualité chez tel autre. Rien, en effet, ne donne autant de joie que l'image des vertus, quand elles se manifestent dans la conduite de ceux qui vivent avec nous et qu'elles s'y trouvent, en aussi grand nombre que possible, réunies. Voilà pourquoi il faut toujours avoir ce tableau sous les yeux"(36).

"Ce serait le privilège d'un mérite surhumain que de pouvoir sortir de la société des hommes sans avoir jamais su ce que c'est que le mensonge, la fausseté sous aucune de ses formes, la mollesse et l'orgueil. Déjà, c'est avoir fait une heureuse traversée que de s'en aller de ce monde avec le profond dégoût de ces vices"(37).

Voilà donc un homme qui, prenant exemple sur un père élevé par ses actes au plus haut degré de la pietas romaine, croira que l'impossible n'est pas romain mais dans une acception viscéralement philanthropique.

Marc-Aurèle a certainement réfléchi aux conquêtes de ses prédécesseurs, Hadrien, Trajan ou Nerva mais il a dû tempérer les exploits militaires de ses proches, car sa vie fut dédiée non à conquérir mais rétablir la paix aux frontières, et si quelques

conquêtes viennent s'ajouter à celles des précédents, l'entreprise fut sûrement le fruit d'une tentative de se concilier un sénat toujours prompt à le discréditer[38]. Il semble qu'il ait même désapprouvé toute soif de conquête : "Que sont Alexandre, et César, et Pompée, si on les compare à Diogène, à Héraclite, à Socrate ? Ces philosophes ont scruté les choses ; ils ont approfondi les éléments qui les composent ; et les principes qui dirigeaient ces grandes âmes ne variaient point. Mais les autres, à quoi ont-ils songé ? De quoi ne se sont-ils pas faits les esclaves ?"[39].

"Veille à ne pas tomber au nombre des Césars, à ne pas t'empreindre de leur couleur, comme cela s'est vu. Tâche donc de rester simple, honnête, intègre, digne, sans faste, ami de la justice, plein de piété envers les Dieux, bienveillant, dévoué à ceux que tu aimes, toujours prêt à remplir les devoirs qui sont les tiens. Combats sans cesse, pour demeurer tel que la philosophie a voulu te rendre"[40].

L'empire était assez vaste pour causer autant de perte que de gain, aussi son énergie fut-elle tournée vers le maintien de la paix plutôt que l'extension, veillant en tout à instaurer l'équité. Souvenons-nous qu'il fut le premier depuis la chute de Carthage à avoir conféré un statut équitable entre le pagus de Dougga et la civitas, en accordant à la ville le droit latin et au pagus le droit de legs, ce qui permit à la fois au pagus de se défaire de la tutelle de Carthage et à la ville (moins favorisée que son pagus étrangement) de prétendre à de hautes fonctions dans la capitale (les Gabinii en profiteront). Le but était simplement de ne léser personne et cela ouvrira la voie pour que Dougga devienne municipe après une tutelle carthaginoise longtemps mal acceptée[41].

Conclusion :

Si l'injure du temps et le contexte défavorable empêchèrent Marc-Aurèle de transmettre sa philosophie et notamment à un fils franchement immoral, lui concèdera-t-on le mérite d'avoir eu foi

en l'homme et en une meilleure conception de l'existence. Son combat fut aussi louable qu'interminable et l'on peut conclure que sur les soixante ans que Marc-Aurèle aura passés sur terre, moins d'une dizaine seulement aura connu les joies de l'insouciance. Beaucoup n'auraient pas tenu la distance avec de si lourdes charges et son peuple s'en souviendra, si bien qu'au IV^{ème} siècle, le 21 Avril, date de naissance de l'empereur, sera célébré par des jeux au cirque. Hommage pour certains, l'espoir pour d'autres.

Notes :

1 - Il s'agit d'un code non écrit et regroupant les mœurs des anciens que tout bon citoyen se doit de suivre.

2 - Pierre Grimal : Marc-Aurèle, Editions Arthème Fayard, Paris 1991, p. 14 et 85.

3 - Ibid., p. 22.

4 - Une des sept collines de Rome.

5 - Ibid., p. 143.

6 - Marc-Aurèle : Pensées pour moi-même, Traduction nouvelle de Mario Meunier avec prolégomènes et notes, Librairie Grenier Frères, Paris 1934, I, XVI.

7 - Pierre Grimal : op. cit., p. 62.

8 - Marc-Aurèle : Pensées pour moi-même, Livre I, pensée II.

9 - Ibid., L.I, P. III.

10 - Ibid., L.I, P. XI.

11 - Fronton fut, en effet, consul une seule fois en 143, sous le règne d'Antonin.

12 - Robert Dailly et Henri Van Effenterre : Le cas Marc-Aurèle, Essai de psychosomatique, Revue des Etudes Anciennes, T.56, N° s. 3-4, 1954, p. 357.

13 - Pierre Grimal : Le cas Mar-Aurèle, in Bulletin de l'association Guillaume Budé, N° 1, 1991, pp. 45-46.

14 - Dion Cassius : L.LXXI, 1.

15 - Pierre Grimal : op. cit., p. 77.

16 - Marc-Aurèle : pensées pour moi-même, L.I, P. VI.

17 - Pierre Grimal : op. cit., p. 79.

18 - Ibid., p. 80.

19 - Marc-Aurèle : op. cit., L.I, P. VIII.

20 - Les Optimates sont les plus anciennes familles de Rome et les plus riches

également. Dans la pensée collectives, ceux-ci sont les meilleurs et donc les plus à mêmes de diriger la cité.
21 - Grimal signale que le terme doit être prudemment employé pour éviter tout anachronisme ; en effet, le mot signifierait selon l'auteur, la simplicité de vie et la sociabilité au quotidien et non l'équité… Grimal : op. cit., p. 105.
22 - Marc-Aurèle : op. cit., L.V, P. XXII ; L.VI, P. LIV.
23 - J. Siat : La pratique du discernement chez Marc-Aurèle, In Bulletin de l'Association Guillaume Budet, N° 2, Juin 1997, p. 139.
24 - Marc-Aurèle : op. cit., L.II, P. XI.
25 - Ibid., L.II, P. II.
26 - Ibid., L.V, P. XVIII.
27 - Ibid., L.III, P. V.
28 - Ibid., L.V, P. IX.
29 - Pierre Grimal : op. cit., p. 69.
30 - Marc-Aurèle : op. cit., L.IX, P. X.
31 - Ibid., L.XII, P. III.
32 - Pierre Grimal : op. cit.
33 - Ernest Renan : Examen de quelques faits approfondis relatifs à l'impératrice Faustine, femme de Marc Aurèle, Comptes rendus de séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Vol. 11, N° 1, 1986, p. 369.
34 - Ibid., pp. 55-56.
35 - Marc-Aurèle : op. cit., L.X, P. XXXVI.
36 - Ibid., L.VI, P. XIVIII.
37 - Ibid., L.IX. P. II.
38 - Pierre Grimal : op. cit., p. 109.
39 - Marc-Aurèle : op. cit., L.III, P. III.
40 - Ibid., L.VI, P. XXX.
41 - Gabrielle Cossette : La romanisation de l'Afrique romaine à travers la diffusion et l'évolution de la citoyenneté romaine, de la République à Caracalla, Les cas de Thugga et Lepcis Magna, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, Montréal 2012, pp. 74-81.

Références :

1 - Cossette, Gabrielle : La romanisation de l'Afrique romaine à travers la diffusion et l'évolution de la citoyenneté romaine, de la République à Caracalla, Les cas de Thugga et Lepcis Magna, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, Montréal 2012.
2 - Dailly, Robert et Henri Van Effenterre : Le cas Marc-Aurèle, Essai de psychosomatique, Revue des Etudes Anciennes, T.56, N° s 3-4, 1954.
3 - Dion Cassius : L.LXXI, 1.

4 - Grimal, Pierre : Le cas Mar-Aurèle, in Bulletin de l'association Guillaume Budé, N° 1, 1991.
5 - Grimal, Pierre : Marc-Aurèle, Editions Arthème Fayard, Paris 1991.
6 - Marc-Aurèle : Pensées pour moi-même, Livre I, pensée II.
7 - Marc-Aurèle : Pensées pour moi-même, Traduction nouvelle de Mario Meunier avec prolégomènes et notes, Librairie Grenier Frères, Paris 1934.
8 - Renan, Ernest : Examen de quelques faits approfondis relatifs à l'impératrice Faustine, femme de Marc Aurèle, Comptes rendus de séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Vol. 11, N° 1, 1986.
9 - Siat, J.: La pratique du discernement chez Marc-Aurèle, in Bulletin de l'Association Guillaume Budet, N° 2, Juin 1997.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 205 - 224
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

Représentation antithétique de l'héroïne romanesque chez Leila Slimani

Marcel Taibé
Université Ngaoundéré, Cameroun

Résumé :

Le présent travail démontre la caractérisation contrastée de l'héroïne romanesque chez Leila Slimani. En partant des approches thématique et psychanalytique, l'article inventorie les thèmes récurrents à partir desquels se construit la représentation antithétique de l'héroïne romanesque et par conséquent, saisit par le biais de l'écriture, l'inconscient de l'auteure. En prenant appui sur le conflit psychique, l'approche psychanalytique explore les états de conscience de l'héroïne, Louise. L'analyse en vient à démontrer l'image ambivalente de l'héroïne et explique l'accomplissement de l'assassinat par l'héroïne. La réflexion autour des particularités de l'esthétique romanesque relève chez Leila Slimani une écriture novatrice du féminisme. En clair, la poétique du contraste par laquelle se dévoile la figure de l'héroïne criminelle renseigne sur l'obsession de l'auteure.

Mots-clés :

représentation, contraste, héroïne, roman, Leila Slimani.



Antithetic representation of the novelistic heroine in Leila Slimani

Marcel Taibé
Ngaoundéré University, Cameroon

Abstract:

This work sheds light on the contrasting characterization of heroine of Leila Slimani's novel. Through thematic and psychoanalytic approaches, this paper brings out recurrent themes on which is built the antithetical representation of the novel's heroine and henceforth, apprehends through writing, the female author's unconsciousness. Focusing on psychical conflict, the psychoanalytic approach explores the heroine's (Louise) states of mind. The analysis highlights her ambivalent image and, explains the modus operandi of the murder she has committed. Insight into particularities of novelistic aestheticism reveals in Leila Slimani an innovative writing of feminism. The contrasting poetry through which the heroin's criminal character is disclosed shines light on the female author's obsession.

Reçu le : 15/4/2019 - Accepté le : 28/6/2019
marcelt@yahoo.com

Keywords:

representation, contrast, heroine, novel, Leila Slimani.



Introduction :

La caractérisation contrastée du personnage féminin par Leila Slimani traduit l'écart entre l'être et le paraître, et la déliquescence de la figure du personnage romanesque au XX^{e} siècle. Le dépassement de l'idéologie féministe qui s'ensuit, illustre l'originalité du roman, "Chanson douce"(1). Désormais, la construction du rôle actanciel relève de la mise en œuvre de l'antithèse. L'aperçu du corpus convainc de la pertinence du portrait ambivalent de l'héroïne romanesque : "Chanson douce" lève un pan de voile sur la vie conjugale du couple Paul et Myriam absorbé par les occupations des pays développés. Il faut au couple une nounou pour garder leurs deux enfants Mila et Adam. Après tant de cherche, le couple tombe enfin sur Louise qui répond à tous leurs critères. Louise est d'une bonté maternelle sans reproches. "Ma nounou est une fée"(2), s'en félicite Myriam flattée. Soudain la vie de Louise bascule. Louise perd son mari Jacques, doit libérer l'appartement et payer les dettes laissées par le défunt. Sa fille Stéphanie l'abandonne. Paul et Myriam s'aperçoivent du moral de Louise et commencent à s'en méfier. Dans le même temps, Louise comprend la barrière qui la sépare du couple. Voyant les enfants grandir, Louise craint la perte de son travail chez le couple. Une solution s'impose à elle : le meurtre et le suicide. Toutefois, Louise ne réussit pas à s'infliger la mort après avoir tué les deux enfants du couple. La forme du texte obéit à la représentation antithétique de l'héroïne.

De ce point de vue, comment la nouvelle écriture traduit la dualité de l'héroïne à partir des procédés romanesques ? En partant de l'analyse psychanalytique et thématique, le travail démontre le conflit psychique se soldant par le triomphe des

forces extérieures sur le moi du personnage. La première partie prend appui sur la représentation contrastée de l'héroïne romanesque. Quant à la deuxième partie, elle s'attarde sur les particularités de l'esthétique romanesque chez Leila Slimani.

1 - Peinture ambivalente de l'héroïne romanesque :

Désignant le caractère ou l'état de ce qui est double en soi, la dualité dont il est question chez Leila Slimani est illustrée par le comportement du personnage féminin. En effet, Louise, l'héroïne romanesque réunit en elle les traits de bienfaisance et incarne dans le même temps le mal. L'analyse démontre la représentation antithétique de l'héroïne entre amour et haine, vertu et vice, maternité et criminalité.

1. Image contrastée du personnage féminin :

A première vue, il s'offre à l'appréciation du lecteur deux formes de passions antithétiques : amour et haine. Leila Slimani se livre à la construction du visage contrasté du protagoniste. Le jeu d'assemblage des réalités antithétiques commence par le titre même du roman Chanson douce dont l'entrée en matière s'ouvre plutôt sur une scène d'horreur : "le bébé est mort"(3). En outre, l'auteure exploite les techniques de la construction contrastée des actants en attribuant à un même personnage deux traits de caractères antithétiques. Dans le cas d'espèce, la construction de l'héroïne laisse transparaître deux formes de sentiments parallèles. Louise, personnage principal apparaît à la fois comme incarnation de l'amour et de la haine. L'amour est une disposition de l'âme à vouloir le bien du prochain ou d'une entité humanisée (la patrie, Dieu) Cela dit, l'amour porte l'âme à se dévouer à l'objet de son attachement. La haine par contre désigne "le sentiment violent qui pousse à vouloir du mal à quelqu'un et à se réjouir du mal qui lui arrive"(4). Ainsi il est clair que l'amour et la haine sont deux passions antithétiques de par leur intention. L'amour justifie son acte par le bien tandis que la haine vise à détruire autrui.

Dans la représentation de l'héroïne romanesque, deux traits

de caractères contrastés sont mis en lumière : l'amour et la haine. En effet, dès l'entame de l'intrigue, Louise est un personnage altruiste. Elle est une nounou irréprochable quant à l'amour qu'elle manifeste à l'endroit des enfants dont elle a la charge. C'est ce qui explique d'ailleurs l'attachement des enfants à cette figure idyllique de Louise. Face à cette immense bonté, Myriam ne manque pas de reconnaître la qualité de sa domestique. Myriam s'en félicite et se montre très flattée. La narratrice ne passe pas sous silence la bonté de cette femme de ménage : "Ma nounou est une fée. C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien... Elle a fait entrer la lumière"(5). Dans le même ordre d'idées, la nouvelle nounou se comporte comme si elle connaissait les enfants auparavant. Elle s'habitue très vite aux enfants, Mila et Adam. Le couple est au comble de l'émotion. La narratrice rend compte de cette fête dans la famille de Paul avec l'arrivée de la nounou : "Myriam décrit cette scène encore fascinée par l'assurance de la nounou. Louise a délicatement pris Adam des bras de son père"(6). L'amour que Louise manifeste de par ses caractères et ses gestes gagne la confiance du couple. La nounou cherche et obtient la confiance absolue du couple. Ainsi elle devient incontournable pour la famille. Le couple et les enfants restent dépendants de la nounou. C'est d'ailleurs ce que témoigne la narratrice : "Pendant un instant, elle se met à croire que Louise est vraiment partie, qu'elle les a abandonnés dans cet appartement où la nuit va tomber, qu'ils sont seuls et qu'elle ne reviendra plus. L'angoisse est insupportable et Mila supplie la nounou"(7).

Que cache cette bonté poussée à extrême ? La suspicion s'impose autour de l'image angélique de Louise. C'est suivant cette démarcation que l'auteur en vient à révéler l'image démoniaque. C'est le couple Paul et Myriam qui commence à se méfier des bonnes intentions de la nounou. De son côté, Louise s'aperçoit très vite de la barrière qui la sépare du couple. La situation se détériore avec la maturité des enfants qui

grandissent. Louise devient de plus en plus irritable. Son travail chez le couple est en danger : "Là, elle se laissera engloutir dans une vague de dégoût, dans la détestation de tout…, Elle sera Louise… qui saisit un couteau dans un placard. Louise qui boit un verre de vin"(8). Sous le prétexte du jeu avec les enfants, Louise laisse échapper le sentiment de haine. La disposition à détruire l'être ou à accomplir le mal se dégage de l'attitude de "Louise qui saisit un couteau dans un placard"(9).

Le geste de Louise est très suggestif. Le temps du jeu aide à renseigner sur la haine au cœur de l'héroïne. Louise choisit l'absence du couple pour se livrer à ces formes de jeu dangereux. L'on pourrait dire que Louise veut habituer les enfants avec l'image du couteau. Ce geste n'est que le point de départ d'une âme au cœur de haine. Le point de départ est marqué par l'amour et le point d'arrivée de toutes les pensées de Louise est la haine contre les enfants dont elle a la charge. Cette haine qui, se traduit par un incessant désir de nuire, débouche sur la haine du genre humain.

Perçu sous cet aspect, il reste à reconnaître le travail de l'art de contraste manié par la romancière. L'auteure réussit le jeu de masque. Le personnage au cœur de haine prend la figure de l'amour. Le contraste entre l'être et paraître est mis en lumière par cette écrivaine franco-marocaine. C'est un véritable travail esthétique. C'est du moins le point de vue du critique, Xavier Garnier : "Pourquoi l'inhumain prend-il le masque de l'humain ? Pourquoi la figure se cache-t-elle derrière le personnage ? Voilà précisément le travail de l'art du roman : habiller la figure en personnage pour nous permettre de la regarder évoluer, suivre sa trajectoire inhumaine"(10).

En clair, force est d'admettre que Leila Slimani recourt à la caractérisation contrastée de l'héroïne romanesque. La représentation du protagoniste oscillant entre vertu et vice confirme davantage cette hypothèse.

2. Image ambivalente de l'actant narratif :

En effet, considérée d'un point de vue des normes sociales et des lois étatiques, Louise oscille entre vice et vertu. La conformité aux règles de la morale et l'écart vis-à-vis de celles-ci se dégagent du portrait que dresse Leila Slimani. Tendance au bien, la vertu est une force morale appliquée à suivre la règle, les normes, les lois morales définies par la religion, l'Etat et la société. Quant au terme vice, il renvoie à la disposition habituelle à accomplir le mal, la tendance à transgresser les règles, les lois, les nomes et les interdits édictés par la société, l'Etat et la religion. C'est pourquoi le vice qualifie le comportement d'un homme qui s'adonne à des passions mauvaises, à des plaisirs défendus. Considéré comme écart de conduite, le vice est donc un mauvais penchant, un mauvais goût, un défaut grave que réprouvent la morale, la société, l'Etat et la religion.

"Chanson douce" est un roman qui pose la question du choix à travers l'image de la femme vertueuse et vicieuse. Louise est peinte comme une figure pleine de vertus et de vices. Louise est capable de respecter les lois de la religion et celles de la société. Dans le même temps, la femme de ménage exerce sa capacité à transgresser ces mêmes lois. Elle tombe ainsi dans le vice. En effet, Louise est une incarnation du vice. Elle cache soigneusement cette tendance. Les lois éthiques définies par la religion ne sont pas toujours respectées par la femme de ménage. La narratrice recourt à la focalisation zéro pour rendre compte du monde intérieur de Louise. Dans le cas d'espèce, c'est le départ de sa fille Stéphanie qui constitue l'élément déclencheur de vice. Se retrouvant seule, Louise regrette de n'avoir pas étouffé l'enfant dès la naissance. L'intention renseigne sur l'image de cette femme. C'est pourquoi, il faudra s'en méfier : "Stéphanie pourrait être morte. Louise y pense parfois. Elle aurait pu l'empêcher de vivre. L'étouffer dans l'œuf. Personne ne s'en serait rendu compte"(11).

Toutefois, il faut convenir que le même texte ne passe pas sous silence les vertus de la femme. C'est dans ce contexte qu'apparaît la figure de la femme vertueuse. Entendue comme la disposition de l'âme à obéir aux lois qu'elle croit être bonnes, la vertu se traduit dans le comportement du personnage Louise. Dans cette dualité de l'héroïne romanesque, la vertu est à prendre en considération en dépit de son revers. La figure vertueuse se traduit dans la personnalité de Louise qui manifeste les qualités morales. Les membres de famille qui l'ont eue comme nounou ne sont pas indifférents. Il s'agit notamment du témoignage livré par Hector. De toutes les nounous qu'a connues Hector, Louise demeure l'unique femme vertueuse dont les qualités morales restent inséparables de ses souvenirs d'enfance. Hector s'en souvient : "Dans ses souvenirs, il apparaît la figure de la femme pleine de vertu : Le goût de la sauce de tomate, sa façon de poivrer les steaks qu'elle cuisait à peine, sa crème aux champignons sont des souvenirs qu'il convoque souvent. Une mythologie liée à l'enfance(12). A l'analyse, la romancière lève un pan de voile sur l'image antithétique du personnage féminin. La figure de la femme entre vertu et vice se dégage de cet art de contraste. Le roman "Chanson douce" peint les qualités et les défauts d'une même figure féminine. Par ailleurs, l'art du contraste se poursuit dans la représentation antithétique de l'héroïne entre maternité et criminalité.

3. Représentation antithétique de la force agissante :

Le visage contrasté de la femme s'impose davantage selon que l'on s'attarde sur le genre féminin considéré comme une mère cachant soigneusement la figure d'une force criminelle. Dans le cas d'espèce, les termes maternité et criminalité sont antithétiques en ce que le terme mère est pris dans le sens d'une femme qui donne et entretient la vie. Par contre, le terme criminel est employé dans le sens d'une réalité qui détruit plutôt la vie. Dans "Chanson douce", Leila Slimani procède à la caractérisation antithétique de l'instance narrative, c'est le

personnage principal du roman qui obéit à cette construction textuelle. Louise échappe à tout enfermement dans un trait de caractère précis. Perçue sous l'angle de l'affection maternelle, Louise apparaît comme mère accomplie. Le bonheur de Louise en tant que femme se réalise dans la maternité. Louise pratique les devoirs d'une mère en vue d'assurer le bien-être aux enfants dont elle a la charge. Le métier de nounou qu'elle effectue dans les ménages traduit la figure maternelle du personnage. C'est pourquoi pour le couple Paul et Myriam, Louise est une mère bienfaitrice pleine d'attention : "Cette nounou, elle l'attend comme le Sauveur... persuadée que personne ne pourrait les protéger aussi bien qu'elle"(13). Il reste que la nounou va au-delà des tâches du métier. Louise y met sa part d'humanisme dans l'accomplissement de cette tâche. Elle passe pour une mère accomplie plutôt qu'une nounou en quête d'argent : "Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et protectrice. Elle est la louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infaillible de leur bonheur familial"(14).

Toutefois, il faut reconnaître que Louise en tant que mère intègre la figure de femme criminelle. Par la criminalité, il faut entendre l'acte qui est coupable d'une grave infraction à la morale. C'est pourquoi les lois condamnent les actes criminels d'une peine afflictive ou infamante. L'écriture romanesque s'approprie l'acte criminel. L'intérêt d'une telle écriture s'illustre par la forme d'écriture suggestive et la construction de l'héroïne. Il surgit donc la figure de la femme assassine compte tenu de la préméditation.

La préméditation prend en compte le moment décisif où le personnage réfléchit sur la faisabilité de son intention. Il faut indiquer que l'assassinat se distingue du meurtre par la préméditation. Le roman "Chanson douce" prépare minutieusement la conscience du lecteur quant à l'image de l'héroïne et de ce dont elle est capable. La narratrice révèle progressivement l'intention de la nounou si bien que la part de

surprise du lecteur s'amoindrit. Louise est une nounou qui maîtrise l'emploi du temps du couple Paul et Myriam. Rongée par les vicissitudes de la vie et la crainte de la rupture du contrat de travail, Louise réalise que tout est accompli : "Il faut que quelqu'un meure. Il faut que quelqu'un meure pour que nous soyons heureux"(15). Louise vit une véritable expérience traumatique au cours de la laquelle elle perd toute attache avec le monde extérieur. Il n'y a plus de repère pour Louise. Louise est comme transfigurée et perdue dans l'abîme. C'est d'ailleurs ce que reconnaît le psychologue Croq en parlant de l'expérience traumatique : "L'expérience traumatique, dans son surgissement comme dans sa perpétuation, est un bouleversement profond de l'être, dans son rapport avec le monde et avec lui-même. Plongé dans le chaos... le traumatisé est celui à qui il a été donné de douter brusquement de la vie et de l'ordonnancement du monde"(16).

L'univers psychique de Louise est rongé par la mélancolie. L'héroïne est écrasée par les douleurs psychiques. L'état de conscience et les mouvements de l'âme du protagoniste sont révélateurs de la situation de l'auteure. C'est ce que confirment d'ailleurs les propos de Leila Slimani recueillis par le critique Keram Farah : "A quinze ans, je broie du noir... Ma mère me demande ce que j'ai. Je lui réponds que je n'en sais rien, que j'ai des angoisses, que j'ai peur. "Mais peur de quoi ?", me questionne-t-elle. C'est bien le problème, je ne sais pas. J'ai peur et c'est comme ça"(17).

Contre toute attente, Louise réalise ce dessein malsain c'est pourquoi le roman, "Chanson douce" s'ouvre sur une scène macabre. Le premier chapitre, le bébé mort, plonge le lecteur dans le choc. C'est la réalisation de l'intention criminelle de Louise. La nounou vient de tuer Mila et Adam. Le temps choisi et les moyens utilisés montrent comment le coupable a préparé son coup. C'est d'ailleurs ce que confirme le récit de la narratrice témoin : "Le bébé est mort. Il a suffi quelques secondes. Le

médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert... Les yeux exorbités, elle semblait chercher de l'air. Sa gorge s'était emplie de sang. Ses poumons étaient perforés et sa tête avait violemment heurté la commode bleue"(18). Face à ces faits tragiques, il est difficile d'attribuer la responsabilité à la nounou surtout quand on se rappelle l'image angélique de Louise. Myriam aimait répéter fièrement à l'endroit de ses amies que Louise est une fée. En outre, il faut mentionner que la situation est intenable pour la mère : le deuxième enfant est sur le point de succomber : "Adam est mort. Mila va succomber"(19). C'est le ciel qui lui tombe dessus. Comment trouver des mots pour consoler Myriam ?

A l'analyse, il reste que l'héroïne accomplit l'acte criminel avec préméditation. Leila Slimani invite à réfléchir sur la part bestiale du personnage féminin contrastant manifestement avec son apparence angélique. Les enfants subissent des actes atroces avant de rendre l'âme. Le degré de violence contraste avec le sentiment maternel de la nounou. La récurrence des thèmes autour de la femme nourrice et de la femme criminelle indique que Leila Slimani exploite l'art de la construction contrastée du personnage romanesque. C'est du moins ce que reconnaît le critique Jean-Pierre Richard : "Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs qui en forment l'invisible architecture, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle"(20). C'est là, nous semble-t-il, le caractère ambivalent du portrait de l'héroïne sous la plume de Leila Slimani. De cette forme de peinture romanesque surgissent les particularités de l'esthétique romanesque chez Leila Slimani.

2 - Particularités de l'esthétique romanesque :

La forme classique du roman ne trouve pas d'écho chez la jeune romancière. Les particularités de l'esthétique romanesque chez Leila Slimani qui, traduisent le dépassement des frontières de la poétique du roman, s'illustrent par l'esthétique

romanesque, un double jeu du roman noir ; par l'écriture romanesque entre vie domestique et vie professionnelle de la femme, et par une nouvelle écriture du féminisme.

1. Esthétique romanesque un double jeu du roman noir :

D'entrée de jeu, chez Leila Slimani, le discours sur le personnage féminin débouche sur un double jeu emprunté à l'esthétique du roman noir. C'est désormais un discours complet en ce qu'il met à nu les différentes figures féminines. La rupture est assumée par la romancière franco-marocaine en ce que "Chanson douce" se démarque de la représentation idyllique de la femme, avec la production d'une écriture prenant la défense de la femme, avec la construction du personnage féminin viscéralement dressé contre le genre opposé. Le discours sur la femme s'inscrit dans le dépassement de l'image que l'opinion se fait de la femme. Pour y parvenir, la romancière exploite l'art de contraste. Le lecteur tombe dans ce jeu et se laisse persuader par le caractère humaniste de la femme. Le jeu est double en ce que dans l'univers romanesque, les autres personnages se laissent berner par l'image angélique de la femme si bien qu'il devient difficile pour eux d'admettre un simple écart de conduite dont est responsable un personnage féminin. Le cas le plus manifeste est celui du personnage Louise. En effet, en dépit de la réalité des faits, il est difficile pour l'entourage de comprendre l'acte criminel dont est responsable Louise. C'est le cas des enquêteurs. Il a fallu : "Mille fois, le capitaine a repassé l'enregistrement"(21). pour se laisser convaincre partiellement.

En outre, le pouvoir créateur de Leila Slimani se rapproche de l'esthétique du roman noir. Il faut entendre la représentation romanesque d'une histoire cruelle dont l'issue n'échappe pas à l'effusion de sang ou à la mort. Ainsi dans l'univers du roman noir, les actants narratifs entretiennent des rapports tendus. C'est une vision du monde d'horreur que tente de reproduire le roman. "Chanson douce", s'ouvre par un constat de l'assassinat et plonge "in media res" le lecteur dans l'univers sanglant où

fonctionne la loi de la jungle. C'est un monde où dominent les monstres humains. Les personnages présentent un double visage. L'image que la société a d'eux n'est qu'un décor qui cache soigneusement le monstre. C'est d'ailleurs pour cette raison que le roman noir exploite l'art du contraste. Le jeu est maintenu entre l'être et le paraître. Louise est un personnage énigmatique. L'image de mère qu'elle renvoie à la société s'oppose manifestement avec son véritable être. Louise est un animal sauvage sous une forme humaine. Il suffit de considérer la correction qu'elle administre à sa fille Stéphanie. Louise, la mère fauve frappe sa vie d'une violence à dévorer sa propre fille : "Elle l'a frappée sur le dos d'abord, de grands coups de poing qui ont projeté sa fille à terre... Toute sa force de colosse s'est déployée et ses mains minuscules couvraient le visage de Stéphanie de gifles cinglantes... elle la griffait jusqu'au sang"(22).

En outre, dans le roman noir même les scènes de rapport sexuel sont des moments de violence. C'est un véritable moment où le partenaire à l'image des bêtes sauvages lors de copulation, exerce une violence sur sa partenaire. C'est encore Louise qui est visée par la narratrice. Mariée à Jacques, Louise mène une vie d'adultère avec le personnage Hervé. La narratrice choisit de décrire la scène de rapport sexuel qu'il compare à celui des animaux : "Ils font l'amour bêtement"(23).

Les indices illustratifs du double jeu du roman policier abondent dans le roman de Leila Slimani. Il faut relever les scènes de meurtre, les péripéties et les enquêtes. L'assassinat commis par l'héroïne entraîne des scènes d'enquêtes. C'est un véritable film d'action. L'action romanesque est si dramatique que l'intrigue dépasse le cadre du roman pour prendre le reflet des films sanglants. L'enquête autour de l'affaire Louise renseigne davantage sur l'esthétique du roman policier exploité par la romancière franco-marocaine : "Mais Louise n'est pas restée dans l'appartement... Une heure avant le meurtre. D'où venait Louise ? Où était-elle allée ? Combien de temps est-elle

restée dehors ? Les policiers ont fait le tour du quartier, la photo de Louise à la main. Ils ont interrogé tout le monde"[(24)]. Le lecteur est transporté dans un univers où rien ne lui rappelle les codes sociaux du monde dans lequel il vit. Cela est peut être rendu possible juste par le pouvoir de l'écriture. Par l'écriture, le romancier s'offre la liberté de transgresser les codes. C'est ce que reconnaît le critique Cixous : "L'écriture permet de dépasser les codes. Dès que tu te laisses conduire au-delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie, les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales"[(25)].

En clair, de par ces éléments textuels, "Chanson douce" passe pour le roman policier. Par ailleurs, la poétique de contraste à laquelle recourt Leila Slimani dévoile le personnage féminin entre domesticité et professionnalisme.

2. Ecriture romanesque de la femme :

La singularité de l'écriture romanesque chez Leila Slimani se traduit par le jeu entre vie domestique et vie professionnelle de la femme. En effet, "Chanson douce" décrit à la fois le quotidien de la femme de ménage et les réalités d'une femme exerçant le travail professionnel. C'est une vision complète de la condition féminine dont se réclame "Chanson Douce". La figure de la femme domestique est incarnée par Louise, l'héroïne. Les mêmes tâches, les mêmes gestes et bien d'autres formes de routines susceptibles de renseigner sur l'univers psychique du personnage sont explorés par la narratrice. La narratrice met l'accent sur la vie domestique qui définit et structure la mentalité du personnage Louise. Selon Escola, la domesticité correspond à : "tous les individus au service d'un autre dans un rapport de subordination, sans en être nécessairement la propriété (esclaves, serfs, fidèles, employés...), exerçant des fonctions diverses au sein d'une maison et de la sphère domestique de celle-ci"[(26)].

Ainsi, il se trouve que Louise est une femme de ménage qui a presque suivi la voie de ses parents. A son tour, elle initie

progressivement sa petite fille Stéphanie à bas âge. Étant femme de ménage, Louise passe son existence à exécuter les tâches et à remplier les commissions diverses de la part des patrons. L'on découvre dans le même temps, l'influence du métier de domestique dans sa vie privée et son morale. C'est pourquoi la narratrice compare Louise, la nounou à ces formes silhouettes : "La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre déplacent dans le noir le décor sur la scène. Elles soulèvent le divan, poussent d'une main une colonne en carton, un pan de mur"[(27)]. D'un point de vue narratif, l'histoire centrale du roman se tisse autour de la fonction de domestique remplie par Louise.

En outre, le roman "Chanson douce" lève un pan de voile sur la vie professionnelle de la femme dans les sociétés industrialisées. C'est Myriam, la patronne de Louise qui représente la figure de la femme moderne et civilisée. La société parisienne qui sert de cadre romanesque, est une société industrielle où la femme moderne est absorbée par les tâches quotidiennes et dispose peu de temps pour s'occuper de ses enfants. Les multiples occupations sollicitent Myriam si bien qu'il lui est difficile de s'occuper de ses deux enfants Mila et Adam. C'est du moins ce qui découle de la description du quotidien vécu par le couple Paul et Myriam dans cette société industrialisée : "Myriam et Paul sont débordés... Leur vie déborde, il y a à peine la place pour le sommeil, aucune pour la contemplation. Ils courent d'un lieu à un autre, changent de chaussures dans les taxis"[(28)].

La société industrialisée absorbe Myriam. Myriam ne disposant plus de temps pour la garde des enfants, est obligée d'engager une nounou pour assurer cette tâche. Le fait de confier la charge des enfants à un inconnu ne manque pas de risque. La mort des deux enfants Mila et Adam causée par une nounou en est une illustration. Par le choix de l'espace industrialisé, la romancière attire l'attention des familles sur les types de nounous. L'auteure critique dans le même temps la

figure de la femme dite civilisée. Absorbée par les multiples occupations des sociétés industrialisées, Myriam délaisse ses enfants. Les enfants non seulement grandissent sans affection parentale, sont exposés aux dangers divers. De la vient que Myriam manque au véritable bonheur d'une femme. Voilà, les deux visages de la femme émancipée et de la femme de ménage sous la plume de Leila Slimani. C'est en cela que l'écriture romanesque s'inscrit dans une nouvelle écriture du féminisme.

3. Discours romanesque vers un nouveau féminisme :

En dernier ressort, il s'observe chez Leila Slimani un nouveau discours romanesque sur féminisme. A priori, les nouvelles écritures féministes se montrent à travers une écriture objective. Il n'est plus question du parti pris pour la cause de la femme caractéristique du traditionnel féminisme. La romancière tente et réussit à effacer dans l'écriture toutes les formes de complaisance. Le lecteur se trouve devant les faits objectifs en ce que la narratrice retient toute sensibilité face aux faits qu'elle expose. Pareille à un scientifique suivant l'ordre des faits, la narratrice se détache de tout sentimentalisme. C'est pourquoi la vie misérable de l'héroïne est décrite sans parti pris. Le choix d'un personnage presque sans cœur pour décrire le sort de Louise participe de cette forme d'écriture objective. La nouvelle écriture choisit Bertrand Alizard, un bailleur dur, qui n'éprouve plus rien devant la misère de Louise : "Bertrand Alizard... ne supporte plus ses excuses : Je reviendrai dans huit jours avec du matériel et un ouvrier pour les travaux. Vous devriez terminer d'emballer vos cartons"(29).

Dans le même ordre d'idées, le récit confie le témoigne sur la vie de Louise dans les ménages à un personnage ayant côtoyé Louise. C'est ce qui explique l'effacement énonciatif de la narratrice. Le témoignage objectif est conduit par Hector Rouvier : "Il se souvient aussi, ou plutôt il croit se souvenir, qu'elle était d'une patience infinie avec lui"(30). Louise selon qu'elle est vue par Hector, apparaît comme une nourrice

parfaite. Le portrait dressé par celui qui fut le fils de Louise insiste sur le choc provoqué par le départ de Louise. Le lien était si affectif que le départ de Louise entraîne une véritable déchirure chez Hector. Hector ne s'en revient pas avec l'absence de Louise. Pour Hector, le lien établi avec Louise n'est autre que les : "serments de tendresse éternelle"(31). C'est ce qui explique toute la déchirure causée par le départ brusque de Louise : "Oui, son départ a été une déchirure"(32).

En outre, Le passé qui renaît avec ses différentes ramifications évalue la capacité mnémonique du personnage, Hector. L'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé reste encore vivant chez Hector : "Dix ans ont passé, mais Hector Rouvier se rappelle parfaitement les mains de Louise"(33).

Par ailleurs, l'originalité de l'écriture romanesque se traduit par la dimension militante du nouveau féminisme. En effet, le nouveau féminisme tel qu'il se dégage de l'écriture s'illustre par la défense des valeurs humaines. Pour Leila Slimani, l'art n'a pas à tourner le dos à la société. Le respect de la législation et des droits de la femme et le personnage féminin en tant qu'actrice du développement constituent les points essentiels autour desquels porte le combat de la figure de l'écrivaine engagée.

A première vue, le respect de la législation et des droits de la femme est l'une des priorités de la jeune romancière. En concentrant l'essentiel du discours romanesque sur l'héroïne, l'écriture romanesque défend la place centrale qu'occupe la figure féminine dans la société. En faisant d'une nounou le personnage principal de son roman, la romancière franco-marocaine réhabilite cette catégorie sociale. Leila traduit son humanisme à l'endroit des domestiques, elle reconnaît d'ailleurs la précarité de leur métier. C'est un métier périodique dont la durée est fonction des humeurs des patrons. Ce sont souvent les caprices des familles qui mettent en danger leur travail. En partant de cette situation, la romancière met scène le parcourus narratif de la nounou d'une famille à une autre. Par ce parcours

le roman en profite pour dévoiler l'intimité des familles. Cette prédilection pour cette thématique fonctionne comme une obsession pour l'auteure. Dans un entretien, l'écrivaine révèle que l'obsession de la nourrice et celle de la maternité deviennent une source d'inspiration pour son acte créatif : "C'est le fait divers qui m'a permis de décoller du réel. J'avais une idée théorique mais je n'arrivais pas à trouver l'enclencheur concret qui me permettrait de trouver le rythme narratif. J'ai lu ce drame dans Paris Match. Il entrait en résonance avec d'autres obsessions comme celle de raconter ce que c'est que d'être une nounou, personnage très romanesque ; ce que c'est que d'être mère aujourd'hui"(34).

De ce qui précède, l'on comprend que l'histoire de Louise doit beaucoup à la réalité. Ainsi la romancière insiste sur la rupture brusque du travail par le couple Paul et Myriam et la conséquence qui s'en est suivie : l'assassinat. La romancière milite pour le respect de la législation notamment le contrat de travail. C'est la crainte de la perte de travail qui a poussé la nourrice à commettre l'acte d'assassinat. La situation de Louise n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. C'est pourquoi, le roman revient sur le sort d'une autre nounou Wafa partageant avec Louise les mêmes conditions de travail : "La jeune femme n'arrêtait pas de pleurer, elle ne parvenait pas à articuler un mot et la policière a fini par perdre patience. Elle lui a dit qu'elle se fichait bien de sa situation, de ses papiers, de son contrat de travail"(35).

En outre, la romancière milite en faveur de la femme en tant qu'actrice du développement. Dans le cadre restreint de cette réflexion, le développement s'entend comme le progrès socioéconomique réalisé grâce à un ensemble des moyens mis en œuvre par des personnages. Le rôle narratif de premier plan attribué à des figures féminines vise à montrer que les personnages féminins recèlent des atouts dont la société a besoin pour assurer son bien-être. La figure assassine ne suffit pas pour

conclure de façon fatale sur le caractère démoniaque de la femme. "Chanson douce" est un chant d'espoir. C'est par la femme, actrice principale du développement que l'humanité peut atteindre l'harmonie. Leila Slimani reste convaincue que la société industrielle dite civilisée ne peut se passer de la femme. Les parents nantis n'ont plus de temps pour s'occuper de leurs enfants et c'est la nounou qui s'en occupe. La nounou est une véritable mère éducatrice. Louise est une nounou qui remplit cette fonction didactique. C'est dans ce sens qu'il faut reconnaître l'effort fourni par cette nounou pour l'éducation. Elle ne manque d'ailleurs pas de l'avouer aux professeurs de sa fille Stéphanie : "Elle a dit qu'elle avait des principes et une grande expérience dans l'éducation des enfants"(36).

De manière précise, l'écriture romanesque de Leila Slimani s'inscrit dans une modernité esthétique. L'écriture féministe chez cette jeune romancière est novatrice par sa dimension objective et la foi en la femme comme figure incontournable dans les sociétés industrialisées.

Conclusion :

En somme, la réflexion autour de la construction antithétique de la figure féminine présente un intérêt considération. D'un point de vue esthétique. L'étude a relevé que Leila Slimani exploite l'art de contraste pour construire les différentes figures des actants romanesques. Le personnage féminin paraît comme une image angélique. Dans le même temps, la romancière change de position en insistant sur le visage caché d'un même personnage. Par cette dialectique, l'écriture romanesque aide à réfléchir sur l'écart qu'il y a entre l'apparence et l'être d'un individu et remet en question le regard social. Le double jeu du roman noir et l'écriture objective particularisent l'esthétique romanesque du roman "Chanson douce". D'un autre point de vue psychanalytique, l'art de la construction antithétique amène à comprendre que c'est la part cachée démoniaque de l'être qui triomphe sur son image

extérieure. Louise, l'héroïne est en opposition manifeste avec son image extérieure. La réflexion conduit à cerner la mort du héros. C'est une autre figure de l'héroïne qui est proposée : l'anti héroïne.

Notes :

1 - Leila Slimani : Chanson douce, Ed. Gallimard, Paris 2016.
2 - Ibid., p. 24.
3 - Ibid., p. 9.
4 - Alain Rey : Le Grand Robert de la langue française, Ed. SEJER, Paris 2017, p. 48.
5 - Leila Slimani : op. cit., p. 24.
6 - Ibid., p. 28.
7 - Ibid.
8 - Ibid., p. 127.
9 - Ibid.
10 - Xavier Garnier : 2002, p. 177.
11 - Leila Slimani : op. cit., p. 18.
12 - Ibid., pp. 166-167.
13 - Ibid., p. 13.
14 - Ibid., p. 59.
15 - Ibid., p. 13.
16 - Croq Louis : Les traumatismes psychiques de guerre, Ed. Odile Jacop, Paris 1999, p. 276.
17 - Keram Farah : Le dictionnaire intime de la langue française de Leïla Slimani, p. 10.
18 - Leila Slimani : op. cit., p. 13.
19 - Ibid., p. 15.
20 - Jean-Pierre Richard : L'Univers imaginaire de Mallarmé, Ed. du Seuil, Paris 1961, pp. 24-25.
21 - Leila Slimani : op. cit., p. 123.
22 - Ibid., p. 123.
23 - Ibid., p. 143.
24 - Ibid., p. 76.
25 - H. Cixous : La venue à l'écriture des femmes, Ed. Fayot, Paris 1986, p. 61.
26 - Marc Escola : Domestiques et domesticités, Servirun maître de l'Antiquité à nos jours, p. 14.
27 - Leila Slimani : op. cit., p. 59.
28 - Ibid., p. 118.

29 - Ibid., p. 78.
30 - Ibid., pp. 166-167.
31 - Ibid.
32 - Ibid.
33 - Ibid.
34 - Jean-Luc Bertini : Leïla Slimani, rencontre avec la romancière de l'ultramoderne solitude des femmes, 2001, p. 34, en ligne, http://www.elle.fr
35 - Leila Slimani : op. cit., p. 84.
36 - Ibid., p. 187.

Références :

1 - Bertini, Jean-Luc : Leïla Slimani, rencontre avec la romancière de l'ultramoderne solitude des femmes, 2001.
2 - Cixous, Hélène : La venue à l'écriture des femmes, Ed. Fayot, Paris 1986.
3 - Escola, Marc : Domestiques et domesticités, Servirun maître de l'Antiquité à nos jours.
4 - Farah, Keram : Le dictionnaire intime de la langue française de Leïla Slimani.
5 - Louis, Croq : Les traumatismes psychiques de guerre, Ed. Odile Jacop, Paris 1999.
6 - Rey, Alain : Le Grand Robert de la langue française, Ed. SEJER, Paris 2017.
7 - Richard, Jean-Pierre : L'Univers imaginaire de Mallarmé, Ed. du Seuil, Paris 1961.
8 - Slimani, Leila : Chanson douce, Ed. Gallimard, Paris 2016.



Revue Annales du patrimoine, N° 19, 2019, pp. 225 - 243
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

La femme tunisienne dans le roman de Charles Géniaux

Dr Hanen Zaouali
Université de Sousse, Tunisie

Résumé :

Les "Musulmanes", de Charles Géniaux est considéré comme l'un des romans représentatifs de la femme du Maghreb colonial. La femme musulmane représente toujours un mystère qui intrigue tous les européens venus en orient ; les européens ne pouvant pas accéder au monde féminin, ils donnent libre cours à leur imagination et à tous les fantasmes qui en découlent. A travers ce roman, Charles Géniaux a voulu faire une esquisse de la famille et de la femme tunisienne et a eu butté à toutes les influences par la modernité conquérante. On essaiera à travers l'exemple de "Nedjma" de tracer un portrait de la femme tunisienne vue par un homme de lettres français selon sa perception coloniale fictive tout en donnant à son discours ses dimensions historiques, culturelles et politiques, tant qu'il renforce le processus colonial et développe ses procédés de supériorité, dans une perspective de construction de l'ailleurs et de l'autre oriental.

Mots-clés :

femme, Tunisie, littérature coloniale, orientalisme, altérité.



The Tunisian woman in Charles Géniaux's novel

Dr Hanen Zaouali
University of Sousse, Tunisia

Abstract:

The novel "Muslim women" is considered as one of the representative novels of the woman of the colonial Maghreb. The "Muslim woman" is always a mystery that intrigues all Europeans who come to the East; As Europeans cannot access the female world, they give free rein to their imagination and all the fantasies that flow from it. Through this novel, Charles Géniaux wanted to make a glimpse of the Tunisian family and the Tunisian woman and he got rid of all the influences by the conquering modernity. Through the example of "Nedjma", we will try to draw a portrait of Tunisian women as seen by a French man of letters according to his fictitious colonial perception, while giving his discourse its historical, cultural and political dimensions. He tries to strengthen the colonial process, and develops its methods of superiority, from

Reçu le : 3/6/2019 - Accepté le : 22/7/2019
zaoualih2008@yahoo.fr

a perspective of construction of the elsewhere and the other oriental.

Keywords:

woman, Tunisia, colonial literature, orientalism, otherness.



Introduction :

Pendant la période coloniale, le monde tunisien représente pour les français un espace choisi pour conquérir mais de même un espace conçu puis vécu. Plusieurs modes de conception de cet espace furent redressés par des voyageurs et des hommes de lettres. Ces derniers avaient des multiples observations de l'espace tunisien qui leur parait mystérieux avec ses contradictions avec l'esprit européen. Ici, la vie mystérieuse de femme fut interrogée et elle suscite la curiosité européenne pour découvrir son monde, ses mœurs et sa personnalité enfermée. Le type romanesque comme un courant littéraire peut être une bonne référence pour découvrir l'altérité aux regards des voyageurs français ce qui permettrait d'un croisement de l'esprit occidental avec l'identité orientale. En fait, le voyageur écrit avec beaucoup d'imagination et de fantasme pour lui-même et pour un public français assoiffé de découvrir un monde totalement différent ayant un désir de comprendre la société maghrébine orientale et ses opinions.

A partir de cette constatation, j'ai bien voulu connaitre une expérience de projeter l'orient à partir de l'œuvre et la pensée coloniale de la femme tunisienne que propose Charles Géniaux autour de ce croisement entre l'histoire et la littérature.

C'est au cours de la lecture du roman "Les Musulmanes"(1) que je me trouve attachée à ses personnages en tant que femme et à la jeune femme qu'a créé l'auteur. Le roman attire l'attention par son titre que je trouve très significatif sur plusieurs plans : D'une part, il évoque la religion musulmane qui permet de situer le contexte culturel du roman. Il identifie les personnages par rapport à leur religion et à leur foi. D'autre part, le pluriel employé dans le titre "Les Musulmanes" avec un

vocabulaire de masse révèle un autre aspect de la culture occidentale quand elle évoque le monde oriental.

1 - Ch. Géniaux l'homme et la mouvance intellectuelle :

1. Un Percepteur multi dimensionnel de l'orient maghrébin :

Natif de Rennes le 12 novembre 1870, fils de médecin major de 1ere classe, Charles Marie Géniaux et d'Emma Marie Jenny Emilie Bourdonnery(2), Charles Hippolyte Géniaux a choisi de vivre avec sa femme Claire Marie Géniaux une vie créative à facettes multiples. Charles Géniaux, peintre, photographe et écrivain voyageur a consacré une partie de ses œuvres à l'histoire des villes par lesquelles il a passé pendant sa vie de voyage. Les modes d'action se multiplient dans ses perceptions au monde de sorte qu'il a varié les sujets de ses œuvres.

Ses travaux artistiques et littéraires convoités par un public sensible à sa finesse artistique ont été appréciés par le monde intellectuel français, ce qui lui a permis d'avoir des différents prix littéraires. C'est en 1917 que Charles Géniaux a obtenu le grand prix du roman de l'académie française sur l'ensemble de ses œuvres(3). A partir de 1920, une campagne en vue de lui accorder la légion d'honneur(4) fut menée par certaines personnalités du monde littéraire. On lit, en effet, dans un ouvrage consacré à son œuvre : "il était scandaleux qu'un romancier de la valeur de Ch. Géniaux ne fut pas encore décoré tant que la légion d'honneur est distribuée avec tant de prodigalité aux auteurs médiocres mais habiles à harceler les ministres"(5). Cette campagne ne parviendra à ses fins qu'en 1927, date à laquelle Ch. Géniaux fut décoré chevalier de la légion d'honneur(6), quatre ans avant sa mort en 1931.

Cet homme de Lettres a dépensé sa vie dans la création d'une vie qui répond à ses désirs de recherche de la diversité humaine et la représenter selon des modes d'expression multiples.

Le Maghreb fut parmi les inspirations artistiques de Charles

Géniaux et il a suscité son intuition à tout ce qui est étrange et mystérieux du monde oriental.

D'ailleurs, son passage par les trois pays maghrébins s'inscrit dans une escale dont il a profité lors des cinq missions accordées par le ministère des affaires étrangères à la veille et pendant la première guerre mondiale(7). Ce voyage lui a offert la chance de pénétrer au cœur de l'orient et découvrir son caractère "fanatique". Pour le romancier, ce voyage est une quête et une conquête(8). L'objet de la quête c'est la rencontre de l'autre dans sa différence absolue. Quant à la conquête, elle concerne le "soi" profond dans un monde qui lui est différent. Il s'agit pour lui d'acquérir un moyen de perception de l'autre mais qui répond en même temps à ses propres intentions.

Après son séjour au Maghreb, Charles Géniaux a choisi de séjourner à Milhars de 1920 jusqu'à 1930. Il a continué à écrire des romans et à proposer à son public de lecteurs les personnages de ses romans. Il avait 18 romans et essais(9).

La perception du Maghreb vécu, a permis à Charles Géniaux d'observer les coutumes et les mentalités des sociétés parues archaïques d'une manière fantaisiste. Il s'intéresse aux petits détails du quotidien et fait recours à l'imaginaire littéraire pour concrétiser ses perceptions. La littérature et le style romancier fictif était un outil de création et de fascination par lequel il a approché les mystères du passé maghrébin et a éclairé le présent.

La figure féminine orientale est évoquée dans la littérature coloniale d'une manière qui met en question toute sa coulisse. La femme orientale attire les orientalistes par sa position sociale puis par la représentation du rapport que cette femme entretient avec soi et avec l'autre.

Autour de cette notion d'altérité, l'image de la femme tunisienne appelle chez l'esprit de Charles Géniaux à la recherche d'une autre femme qui répond à son enthousiasme d'orientaliste, de modeler l'orient selon les notions d'esprit

occidental par l'effet de la colonisation. Cette démarche permettait de dissiper une approche psychosociale de la femme tunisienne de début du 20^{eme} siècle dans une perspective coloniale.

2. Une perception de l'oriental au service de la colonisation :

Le roman "Les Musulmanes" tire sa véritable originalité de l'escale de voyage qu'a effectué Charles Géniaux en Tunisie en 1906.

Lors de sa mission en Tunisie en 1906 ordonnée par le ministère des affaires étrangères(10), Charles Géniaux a pu fréquenter les Tunisiens. Ceci lui a permis de réfléchir sur leur statut dans un cadre colonial. Il a ainsi consacré pour la Tunisie trois ouvrages publiés tous entre 1906 et 1909. Ainsi, "Comment on devient colon", sorte de guide à la colonisation paru en 1906, suivi en 1907 par un roman d'un titre interpellant "Le choc des races", dans lequel il décrit les rapports conflictuels sous le protectorat au moment où "les conflits sociaux entre les divers peuples en contact sont étudiés avec générosité et impartialité"(11).

Il convient au préalable de préciser que Charles Géniaux fut l'un des écrivains voyageurs qui ont admiré l'orient et ont fait de la littérature un mode d'accès à la découverte de l'esprit oriental musulman. Par le biais de la fiction romanesque comme outil de perception, Charles Géniaux a fait accès aux dimensions littéraires pour l'approche du monde féminin de la Tunisie à sa manière.

"Les Musulmanes", roman paru en 1909, dans lequel son auteur décrit le monde féminin tunisien et nous propose une vue de l'intérieur et un aperçu du monde oriental, monde à la fois merveilleux et étrange "après trois années d'intimité avec la douce population tunisienne"(12).

Cette dynamique romanesque se situe dans un contexte historique caractérisé par les appels à la réforme lancés par les

réformistes tunisiens. En effet, l'époque ou parut le roman fut caractérisée par l'activité des jeunes tunisiens, groupe réformiste qui, en plus de ses luttes pour une participation des Tunisiens aux affaires publiques, appelait à une amélioration de la condition féminine. D'ailleurs, lors de la période de sa résidence en Tunisie, Charles Géniaux sympathisa d'emblée avec les Tunisiens et se lia d'amitié avec des nationalistes tels que Ali Bach Hamba, Hassen Guellaty et Béchir Sfar(13). On pourrait alors dans ce contexte comprendre l'intérêt de CH. Géniaux par le monde des femmes. Ainsi, ses critiques du statut de la femme musulmane répondraient à une effervescence qui secouait le monde tunisien en ce début du 20eme siècle.

Cet attrait pour la question de la femme était alimenté par le mystère d'altérité qu'impose sur l'écrivain colonial étranger. Tout se passe donc par la fiction puisque le romancier n'a pas pu avoir l'accès direct au monde féminin tunisien et qu'il s'est basé sur les témoignages de sa femme Claire Géniaux qui l'a aidé en le documentant sur tout ce qu'il n'arrivait pas à voir. Cette dernière a expliqué le 26 Mars 1945 dans une conférence à l'Hôtel Reynes comment naissent les romans de son mari "L'histoire contée par un voisin, d'un mausolée défendu par les ronces, d'un chapeau ayant appartenu à une jeune morte, frappent l'imagination du romancier. Ce sont des matériaux qui, semble-t-il, dorment un temps inutilisés"(14). Cet état lui a mené à frapper la claustration de la femme tunisienne selon son imagination tout en se reposant sur la réalité. Il a créé des personnalités fictives mais enracinées dans l'espace tunisien tout en étant fidèle à ses idées non conformistes. "Souvent fort éloigné de la source ; transposée, idéalisée, inquiète : on sent que le romancier s'acharne à résoudre des problèmes qu'il porte en lui et qui l'obsèdent"(15).

Pour les besoins de son roman, l'auteur a créé son texte par la fiction tout en s'appuyant sur des notes nombreuses et des scènes observées par sa femme et sa collaboratrice(16) concernant

les familles tunisiennes et leur mode de vie. L'intrigue prend place au sein d'une famille de la bourgeoisie tunisienne. Un riche foyer de citadins ou vivait un "grand propriétaire musulman qui avait accueilli l'arrivée des français en Tunisie avec satisfaction"(17), Mr Bouakkaz avec cinq femmes : deux épouses, deux filles et une servante. La première épouse "Lella Zakia" était une vieille femme, c'est la mère de ses deux filles et garçon. Elle jouit d'un pouvoir qui fait d'elle la responsable de la maison bien qu'elle ait perdu son terrain au profit de la deuxième épouse. Très jeune femme qui avait une grande influence sur son mari et sur ses décisions, "Lella Hanifa" présente ainsi le modèle d'une femme satisfaite qui obéit à tous les désirs de son mari avec une soumission totale et elle n'a aucune occupation que "se faire belle aux yeux de son mari"(18).

Ces deux figures de femmes soumises malgré la différence d'âge mettent en relief une femme aliénée qui, par une illumination psychologique accepte les normes d'une société masculine et sa tendance polygamique(19).

En effet, la femme musulmane présentait une certaine ambigüité pour cet écrivain français à cause de son statut, mais également en raison de l'aspect discret de la présence du français comme étranger dans la société musulmane. Par conséquent, la question de la femme suscite la curiosité de l'orientaliste français et lui présente un défi pour la représentation de l'autre qui le fascine et l'obsède. Le narrateur ne manque pas l'occasion de faire allusion à la sensualité des femmes autour du "Sidi Omnipotent". Il décrit la capacité de la deuxième épouse de se faire belle et illustre les techniques de soins de beauté à l'orientale. Il donne libre cours à son imagination tout en profitant de l'élément mythique propre à la fiction orientale.

Cette figuration pittoresque de l'orientale attache l'auteur et lui offert les motifs d'inciter la curiosité des orientalistes pour

la découverte de la beauté saisissante de la femme tunisienne. De même, ce regard fictif sert à combler les labyrinthes qu'il n'a pas pu tout seul lever autour de l'exploration du monde féminin. En outre, cette vue surgit en lui l'esprit du conquérant et les motifs de la légitimation de l'intervention coloniale par une fusion entre les deux civilisations en s'interrogeant : "Combien une fusion de nos deux civilisations serait désirable ! Nous vous enseignerions l'effort et vous nous apprendriez la sagesse"(20). Cette position s'inscrit à l'évidence dans une situation privilégiant la France comme point focal du pouvoir, par rapport au pays colonisé tout en mettant en exergue la notion de mission civilisatrice tant répandue à l'époque.

Cette création romancière de dialogisme permanent entre cultures a présenté des différents profils des femmes tunisiennes dans le harem de Bouakkaz d'une manière fascinante. Elle incarne une femme différente née dans cet environnement mais qui a marqué l'esprit de Charles Géniaux et fait appel chez lui à une troisième femme, c'est bien la petite fille de Si Bouakkaz "Nijma" qui a eu droit à une certaine renommée. C'est le profil de la jeune femme qui cherche son autonomie, son identité et le refus des valeurs patriarcales et du modèle de la femme écrasée par l'ordre social(21).

2 - La jeune femme tunisienne vue par Ch. Géniaux :

1. Nijma à la recherche de son identité :

Il est important de signaler que la question de la jeune femme en Tunisie pendant la période coloniale n'a pas été posée puisqu'il n'existe pas en Tunisie en cette période un état intermédiaire entre l'enfance et l'âge du mariage auquel étaient toujours destinées toutes les filles(22). Alors c'est à travers Nijma, que Charles Géniaux a créé un portrait de la jeune fille tunisienne, il lui avait donné l'âge de dix-sept ans. L'image de cette jeune fille porte sur son physique distingué. Elle semble dotée des atouts physiques exceptionnels comme étant "d'une minceur souple, au teint ambré et aux yeux d'un noir luisant,

s'avançait dans son large pantalon à l'orientale"[(23)].

Dans son roman, Charles Géniaux a voulu présenter le modèle de la femme libérée, cherchant à prouver son émancipation dans un contexte traditionnel par rapport aux autres femmes dociles et satisfaites de leur situation au foyer. Il précise dans sa description de Nijma que cette dernière doit être comme "les pigeons qui s'élevaient et fuyaient vers Carthage et la mer au lieu d'être enfermée toujours... toujours"[(24)].

Ce modèle est bien présenté par le personnage de la petite Nijma qui "voudrait avoir les ailes des pigeons pour sortir du harem et s'envoler avec eux au-dessus de Tunis"[(25)].

Le choix du prénom qu'a donné Ch. Géniaux au personnage de cette fille signifiant littéralement "Etoile" - comme l'appelle parfois dans son roman - a un caractère particulier. Il se comprend dans ce même désir de faire d'elle une étoile ou une petite lumière qui éclairerait le chemin des femmes tunisiennes. Cet appel à l'indépendance qu'a exprimé Nijma avait ses racines dans un état de claustration auquel était soumise.

Ch. Géniaux a en effet voulu faire de cette fille de dix-sept ans la voix de l'émancipation féminine qui cherche à défier les conditions de vie imposées par l'hégémonie des traditions héritées dans une société archaïque. Ces traditions basées sur la supériorité de l'homme tout en faisant de lui un être "magnifique comme un lion"[(26)], étaient répandues sans être remises en question. Cet esprit, selon l'auteur, confirme l'infériorité de la femme sur tous les plans et légitime selon lui la polygamie et ses causes. Ici, l'orientaliste est en train de reconstituer l'univers oriental que présente le harem tunisien selon ses visions et ses désirs de l'approcher. L'image peinte de ce monde parait mystérieuse et exotique avec une touche pittoresque qui délimite le réel. L'intention de l'auteur serait de présenter à son lectorat occidental une image d'une société différente sur tous les plans de celle à laquelle il appartient, notamment en ce qui se

rapporte à la condition inférieure de la femme et au mode de vie étranger.

En fait, en traçant le comportement de Nijma, Ch. Géniaux présente le profil d'une femme prise par les nouvelles influences occidentales. Cette jeune fille qui réclame la liberté de son esprit, de son corps et s'étonne des femmes fières de leur voile et de leur cloisonnement, souhaite se déplacer dévoilée, "elle s'interroge tristement : la pauvre est encore fière à l'idée de cacher ses traits aux hommes. Quand donc pourrais-je me montrer dévoilée dans la rue(27)? D'ailleurs, cette transformation profonde qu'a créé l'auteur pour son héroïne l'a subit la femme tunisienne qui a connu cette transformation par toutes les influences intellectuelles dues au développement de l'instruction et à la fréquentation des européennes et à la concurrence d'un occident dynamique sur tous les plans(28).

Dans ce contexte, la question du voile parait pertinente pour Nijma et elle a fait d'elle un sujet de débat avec les autres femmes, surtout la jeune épouse de son père qui croit que le voile est "le mystère qui fait aimer la femme ardemment"(29). Nijma considère alors le dévoilement un signe de liberté d'esprit qu'elle cherche. Ainsi, la jeune illustre les idées de son auteur comme une femme rebelle dans une société claustrée. Il a fait d'elle le modèle féminin qu'il veut faire comme signe d'Indépendance de la femme arabe.

Nous comprenons facilement alors mieux, à travers ce personnage, le point de vue de l'auteur quant à la question de la femme tunisienne libérée qu'il voulait la voir profiter des nouveaux modes de vie nés de la cohabitation avec la femme occidentale dans un contexte colonial, en se révoltant contre la condition de soumission à laquelle elle était astreinte.

"Toujours discrète dans la maison paternelle, qui travaille et rêve peut être de l'époux que dieu lui donnera"(30). Il voulait la dévoiler, refusant ainsi son enfermement dans un domicile duquel elle ne pouvait sortir sauf pour le foyer conjugal ou pour

le cimetière. Le romancier approche donc la situation de la femme de l'angle de sa culture et des préjugés dont elle regorge.

2. La libération de la femme tunisienne sous le protectorat :

Dans notre approche de l'œuvre, on privilégie la part des idées au dépend de l'aspect romanesque même que ce dernier fut fréquemment ignoré et cela du au contexte historique du roman en premier lieu et à ses rapports avec le traitement de la question de jeune femme.

Véritable homme de lettres, Charles Géniaux a inspiré ses idées libérales des Siècles des lumières et du courant humaniste ce qui fait valoir l'altérité exotique par le dessin du portrait moral de la femme tunisienne comme il la conçoit à travers Nijma.

Il ne fait pas de doute que le rapprochement de Charles Géniaux de jeunes Tunisiens lui a exposé les questions d'ordre social, politique et intellectuel qui circulent parmi la jeunesse tunisienne notamment avec la montée des idées du panarabisme et du panislamisme. Son engagement à ces questions l'a situé à mi-chemin entre deux civilisations : l'une orientale conservatrice, l'autre occidentale imposant un nouveau mode de vie différent et une jeunesse intellectuelle voulant profiter de ce croisement pour imposer une mouvance intellectuelle aux Tunisiens.

C'était au croisement de ces deux esprits que s'est produite la fiction de Charles Géniaux. Il a choisi de transmettre ses idées réformistes à travers le portrait de Nijma. Il a abordé des questions qui intéressent la femme et son parcours vers la liberté. D'autre coté, ce choix de transmettre l'état de la femme tunisienne est imposé par l'esprit colonial qu'avait l'auteur et qui voulait par la suite justifier la présence coloniale et le rôle que pourrait susciter la métropole dans sa colonie. La question de l'éducation était le cheval de bataille de la France afin d'assimiler ses colonies(31). Elle s'inscrit dans le cadre du débat

qu'a connu le monde arabo-musulman au niveau de la nécessité ou la non nécessité d'instruire la femme et de lui attribuer un statut égal à l'homme[32].

Nijma appartient à une famille riche qui se vêtit à l'européenne et envoie sons fils Chadli au lycée et ses filles Nijma et Nefissa à l'école secondaire jusqu'à douze ans quand elle les estime "trop femmes pour sortir dans la rue" et charger l'institutrice française Melle Daville de parachever leur éducation. Nijma aime le modèle de son institutrice et "s'enthousiasmait à la pensée de pouvoir vivre un jour comme une Européenne"[33]. Pour Charles Géniaux, l'éducation permettait d'accéder à un monde nouveau. Il dépasse la pensée des jeunes tunisiens qui déterminent les finalités culturelles de l'instruction de l'adolescente musulmane qui doit selon eux se limiter à l'école primaire avec un contenu purement musulman mais en même temps moderne[34]. L'exemple de Nijma va plus loin puisqu'elle ambitionne de tracer un chemin propre à elle, ou la culture occidentale prend le dessus sur les traditions de la société musulmane, avec tout ce qui en résulte : le refus de la polygamie, de la primauté masculine, et de la dégradation de la condition féminine.

De ce point de vue, on constate que la scène n'est pas totalement déchainée de son contexte historique de la Tunisie pendant le protectorat si on suppose la diffusion des écoles publiques des filles musulmanes en Tunisie notamment l'école de la Rue Pacha que Madame Millet, "femme très distinguée"[35] soutenant son époux le Résident Général René Millet, s'est également investie dans ce domaine : et a ouvert cette école en 1900[36]. L'influence du modèle de la femme européenne imposée à Nijma par son institutrice et à sa famille par son ambition de la suivre a créé un vrai souci à la famille tunisienne et menace ses principes traditionnels. Ceci parait à travers la réaction du père. Cette ouverture d'esprit et cette tendance pour le réformisme qui caractérise Si Bouakkaz ne devait pas

signifier un déni des valeurs morales véhiculées par l'islam et la tradition. Sur ce plan, on le trouve défendre son prestige et son pouvoir quant à la levée des voix féminines autour de lui "Révoltées ! Révoltées ! Voilà le produit de votre éducation européenne. Ceci est bon à savoir pour les pères musulmans. Ils s'en souviendront, ils se rendent déjà compte"[37]. Cette position par laquelle le père dénonce l'éducation de sa fille est expliquée par Charles Géniaux comme un refus de la menace que présentait cette femme instruite pour le pouvoir parental et masculin au sein de la famille[38].

L'attrait de l'occident sur la jeune fille de Charles Géniaux n'a pas concerné seulement la question de l'éducation. Sa relation avec l'homme aussi que sa perception pour l'amour et pour le mariage hors les normes traditionnelles qu'a connu la famille tunisienne fut l'un des motifs de l'approche de Charles Géniaux.

Il voulait, en faisant d'elle l'héroïne, attirant sur elle les regards ; ceux des Occidentaux mais aussi ceux des compatriotes de Nijma. Il met en question sa volonté de jeune fille pour enfreindre les coutumes. Fiancée, Nijma refuse d'obéir aux mises en garde des autres femmes du foyer qui voyaient d'un mauvais œil la nouvelle tendance de la jeune fille à fréquenter son futur mari sans se soucier de leurs remarques. L'épouse de son père l'insulte en lui disant "notre diction arabe nous enseigne de ne pas laisser une femme seule avec un homme le temps de cuire un œuf"[39].

Nijma se soucie peu des traditions qui empêchent une fiancée à se trouver seule avec son futur mari et vit pleinement son histoire d'amour avec son fiancé. Hassen Mokrani, est un jeune garçon de vingt ans[40], futur étudiant en faculté de médecine à Paris. Il appartient comme sa fiancée à la petite bourgeoisie tunisoise.

Nijma est néanmoins inquiète de se voir privée de

rencontrer son fiancé, par suite des pressions exercées sur elle par sa mère Lella Zakia, et par les autres femmes de l'entourage.

Leur relation était "une exception presque extraordinaire chez leurs coreligionnaires"[(41)] et Nijma et Hassen font l'exceptionnel des amants selon Géniaux. Cette relation a joui d'une certaine liberté qui n'était pas permise à un homme et une femme de la société locale malgré les critiques que ne cessent pas de produire les voix de tradition présentées par la mère de Nijma Lalla Zakia et les autres femmes du harem.

"Laisse-moi te prévenir tout de suite, Hassen. Je redoute une séparation nouvelle entre nous. Ma mère pousse mon père à te défendre l'entrée de notre maison"[(42)]. Son fiancé Hassen l'a rassuré en disant : "Si Bouakkaz, ton père, est un homme trop intelligent, pour suivre les conseils de Lella Zakia"[(43)].

En fait, cette tendance libérale dans les relations de couple était à cette période des années 1906-1910 embryonnaire en Tunisie, mais Charles Géniaux avec sa vision fictive a voulu faire de cet élan novateur et de cet esprit libéral un caractère de ses personnages. C'est dans ce sens qu'il a évoqué la situation de la femme et ses relations avec l'homme autant que père ou mari. Aussi, il a permis à l'homme intellectuel de fréquenter la femme tunisienne où un fiancé ne doit pas connaitre la jeune fille avec laquelle il se mariera[(44)].

Il parait ici que Charles Géniaux est allé loin dans la constitution du profil de la jeune femme tunisienne selon ses propres évocations. Dans ce sens, que la relation de Hassen et Nijma a été selon l'auteur à double appartenance entre deux cultures l'une enfermée et l'autre libre. Cette dualité qui a conditionné la relation de deux amants qui comptent s'échapper des normes traditionnelles de vie imposées par l'héritage familial et chercher des nouvelles optiques "Nijma ! Nijma ! Aie confiance. Dans un an je reviendrai, dit Hassen, et, je te le jure, ma petite Etoile, plus tard tu vivras libre. C'est ma volonté"[(45)]. Il lui a imposé beaucoup des caractères de la femme européenne,

ce qui montre bien qu'il a maintenu la vision européenne en réfléchissant sur le statut de la femme tunisienne dans sa société. Toutefois, Charles Géniaux avait alimenté cette quête spirituelle par son imagination et a créé un personnage selon des paramètres occidentaux. C'est en calquant le modèle français dans la peinture du profil de Nijma que les intimités furent évoquées et que Nijma et Hassen furent un couple exceptionnel même après leur mariage malgré les cris de méfiance lancés par Nefissa la sœur de Nijma, qui avait des craintes pour le choix de liberté de ce couple dans une société clôturée.

"Hassen te racontera qu'il veut ta libération mais il ne pourra pas s'arracher à sa famille, à la tienne, à ses amis qui, dans notre société islamique forment un réseau inextricable dont les Européens ne peuvent se faire une idée. Quand ton cher docteur essaiera de t'émanciper, nos mères, nos pères, nos oncles, nos tantes vous mettront le boulet au cou et vous serez obligés de couler comme moi"(46).

Ce choix de vivre à la française après le retour de Hassen de la France et cette imitation du modèle français a été le fruit du contact et la fréquentation qu'a vécu cette jeune génération avec la nouvelle société française installée en Tunisie avec ses mœurs et son mode de vie. C'est ainsi que lors de leurs voyages d'études en France que les étudiants Tunisiens comme le fiancé de "Etoile" ont pu acquérir un certain esprit libéral.

Cette prise de conscience chez la jeunesse de cette époque que l'auteur veut mettre en valeur pour montrer les bienfaits de la colonisation, est considérée comme facteur de libération, de transformation et d'amélioration de la société tunisienne. Ce regard est en effet vu comme un puissant instrument de liaison entre deux civilisations au service de la tradition musulmane d'un côté mais aussi de la culture européenne orientaliste et colonialiste d'un autre côté.

L'observateur ne manque pas de remarquer ceci : le désir

de Charles Géniaux de diffuser le profil du Tunisien moderne montre ses préjugés sur l'Islam qui le considère comme le responsable de la situation médiocre de la femme sans tenant compte des facteurs socioéconomiques et politiques qui l'entourent.

En fin du roman, Charles Géniaux a bien décrit le déchirement de la musulmane entre les réserves de la civilisation musulmane et les épanchements de la civilisation occidentale. Il a fini par montrer la cohabitation de Nijma de la culture étrangère avec ce qui peut lui causer de l'abandon de sa culture originale. Ce choix mène Nijma à être relâchée par sa famille en choisissant de suivre son amour librement et affronter les traditions tunisiennes et le pouvoir patriarcal. Son père lui a dit lors de cet affrontement "Puisque tu es venue me braver jusque chez moi, O indigne ! Je te maudis devant Dieu ! Je te retranche de ma famille"[(47)]. Nous noterons au passage avec quelle inspiration orientale l'auteur décrit ces moments de mouvance bouleversante entre deux générations et deux visions des défis imposés par l'évolution de la société et le niveau de vie matériel et moral. La tentative de créer une femme nouvelle qui appartient à l'espace local tunisien tout en reposant sur la fiction, se révèle un des enjeux de la pensée de Charles Géniaux qui parait en premier lieu humaniste et en second lieu coloniale.

Conclusion :

En rupture avec la vision inférieure des orientalistes de la femme Tunisienne, la puissance créatrice de Charles Géniaux a produit une richesse de l'univers romanesque qui frappe l'imagination par son audace d'approcher le coin intime de la femme tunisienne et de créer une femme propre à lui née en terre d'islam et ouverte sur la modernité occidentale.

Toutefois, il convient de relativiser l'apport de la pensée libérale de Charles Géniaux en face de la femme tunisienne puisqu'elle s'inscrit dans l'interaction de la culture orientale et occidentale et témoigne ses apports sur les sociétés colonisées.

Le mérite de cette œuvre est qu'elle est considérée comme une expression romanesque de la relation de deux cultures, de deux civilisations pendant une période de l'histoire de la Tunisie marquée par une véritable montée des courants "modernistes" face aux courants conservateurs. Cet état fait du roman "Les Musulmanes" un chef d'œuvre et une référence citée chez les intellectuels tunisiens comme un plaidoyer de libération de la femme musulmane en Tunisie et dans le monde arabo-musulman et qui reste d'une certaine actualité prégnante.

Notes :

1 - Ce roman rédigé en 281 pages, édité en 1909 du "Monde illustré" à Paris.

2 - Archives Nationales de France à Paris, LH 1110/7, dossier de légion d'honneur de Charles Hippolyte Géniaux.

3 - Un écrivain Breton et Rennais : Charles Géniaux, in L'Ouest Eclair, le 2 décembre 1920.

4 - Une distinction d'honneur et de patrie ayant le but de récompenser les mérites civiles et militaires.

5 - Un écrivain Breton et Rennais : Charles Géniaux, op. cit.

6 - Archives Nationales de France à Paris, op. cit.

7 - Cité dans une conférence de Claire Marie Géniaux à l'Hôtel Reynes, Le 26 mars 1945.

8 - Slaheddine Chaouachi : Regards croisés, jeux et enjeux de l'altérité dans l'œuvre de Nerval, in orient/occident, les arts dans le prisme exogène, publication de l'association tunisienne d'esthétique et de poïétique, Wassiti, Sunomed 2008, p. 204.

9 - Archives Nationales de France à Paris, op. cit.

10 - Ibid.

11 - L'Ouest Eclair, op. cit.

12 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, P. IX.

13 - Abdeljelil Karoui : La Tunisie et son image de dans la littérature française du 19ème siècle et de la 1ère Moitié du 20ème (1801-1845), Tunis, STD, 1975, p. 134.

14 - Claire Marie Géniaux : op. cit.

15 - Ibid.

16 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, P. VIII.

17 - Ibid., p. 16.

18 - Ibid.

19 - Leila Temime Blili : Histoire des familles, mariages, répudiations et vie quotidienne à Tunis, 1875-1930, Editions Script, Tunisie 1999, p. 102.
20 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, P. IX.
21 - Lora Graham Lunt : La Quête de l'identité, la femme dans le roman Tunisien contemporain, in Ibla, 1959, N° 177, p. 56.
22 - Clémence Sugier : les jeunes filles tunisiennes d'aujourd'hui, in Ibla, N° 74, 2eme trimestre 1956, p. 234.
23 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, p. 2.
24 - Ibid.
25 - Ibid.
26 - Ibid., p. 8.
27 - Ibid.
28 - Michel Lelong : La personnalité de la femme tunisienne, in Ibla, 19eme année, 4eme trimestre 1956, p. 423.
29 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, p. 11.
30 - Witold Lemanski : Mœurs arabes (scènes vécues), Albin Michel, Paris 1913.
31 - Linda Beji : L'orientalisme français et la littérature tunisienne francophone, relations et influences, thèse de doctorat en littérature et civilisation française, Université Paris 4, Juin 2009, p. 118.
32 - Habib Kazdagli : L'éducation de la femme dans la Tunisie colonisée, représentations et moyens mis en œuvre, in, Histoire des femmes au Maghreb, culture matérielle et vie quotidienne, textes introduits par Dalenda Larguèche, Centre de Publication Universitaire, 2000, p. 322.
33 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, p. 16.
34 - Habib Kazdagli : op. cit., p. 323.
35 - Abdeljelil Zaouche : La propriété indigène et la colonisation, Imprimerie Rapide, Tunis 1906, p. 24.
36 - Damien Camenen : La Tunisie sous Charles Rouvier et René Millet, 1892-1900, résidents généraux et colons français, une dyarchie ?, Mémoire de master d'histoire sous la direction de M. Jacques Weber, Nantes 2006, p. 156.
37 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, pp. 81-82.
38 - Samira Karboul : L'image de la femme musulmane en Tunisie à travers les écrits européens pendant la période coloniale, in Rawafid, revue de l'ISHMN, N° 3, 1997, p. 12, (en arabe).
39 - Charles Géniaux : Les Musulmanes, p. 14.
40 - Ibid., p. 24.
41 - Ibid., p. 26.
42 - Ibid.
43 - Ibid.
44 - Ibid.

45 - Ibid., p. 34.
46 - Ibid., p. 238.
47 - Ibid. p. 280.

Références :

1 - Beji, Linda : L'orientalisme français et la littérature tunisienne francophone, relations et influences, thèse de doctorat en littérature et civilisation française, Université Paris 4, Juin 2009.
2 - Blili, Leila Temime : Histoire des familles, mariages, répudiations et vie quotidienne à Tunis, 1875-1930, Editions Script, Tunisie 1999.
3 - Camenen, Damien : La Tunisie sous Charles Rouvier et René Millet, 1892-1900, résidents généraux et colons français, une dyarchie ?, Mémoire de master d'histoire sous la direction de M. Jacques Weber, Nantes 2006.
4 - Chaouachi, Slaheddine : Regards croisés, jeux et enjeux de l'altérité dans l'œuvre de Nerval, in orient/occident, les arts dans le prisme exogène, publication de l'association tunisienne d'esthétique et de poïétique, Wassiti, Sunomed 2008.
5 - Karboul, Samira : L'image de la femme musulmane en Tunisie à travers les écrits européens pendant la période coloniale, in Rawafid, revue de l'ISHMN, N° 3, 1997, (en arabe).
6 - Karoui, Abdeljelil : La Tunisie et son image de dans la littérature française du 19ème siècle et de la 1ère Moitié du 20ème (1801-1845), Tunis, STD, 1975.
7 - Kazdagli, Habib : L'éducation de la femme dans la Tunisie colonisée, représentations et moyens mis en œuvre, in, Histoire des femmes au Maghreb, culture matérielle et vie quotidienne, textes introduits par Dalenda Larguèche, Centre de Publication Universitaire, 2000.
8 - Lelong, Michel : La personnalité de la femme tunisienne, in Ibla, 19eme année, 4eme trimestre 1956.
9 - Lemanski, Witold : Mœurs arabes (scènes vécues), Albin Michel, Paris 1913.
10 - Lunt, Lora Graham : La Quête de l'identité, la femme dans le roman Tunisien contemporain, in Ibla, 1959, N° 177.
11 - Sugier, Clémence : les jeunes filles tunisiennes d'aujourd'hui, in Ibla, N° 74, 2eme trimestre 1956.
12 - Zaouche, Abdeljelil : La propriété indigène et la colonisation, Imprimerie Rapide, Tunis 1906.

